LOS HOMBRES de la historia

17

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Beethoven

Centro Editor de
América Latina

Werner Rainer

Beethoven es el primer compositor que, más que un simple músico, quiso ser considerado el poeta de la música y con su arte mejorar el mundo y la humanidad. Auténtico hijo de su tiempo, el desarrollo orgánico de la concepción musical la expresó en la intensidad de la vida que deseó y que a menudo se impuso como programa, una vida a la que aspiraba ardientemente pero que, por circunstancias externas desfavorables vivió un tanto penosa e incompletamente. Y en este conflicto radica lo trágico y lo grandioso del fenómeno Beethoven: la tenebrosa, demoníaca, pero al mismo tiempo espléndida necesidad de la existencia de un artista tal. Su ingenio creador llegó a transformar las normas tradicionales de un modo tan personal que se puede hablar de una superación de la tradición; se trata de una personalidad decididamente única en su género, un espíritu totalmente nuevo que habla a una nueva época. Sin olvidar sus sonatas para piano y cuartetos para arco, puede afirmarse que el núcleo de su creación lo constituyen las nueve sinfonías; en ellas, su fuerza irrefrenable llega a lo titánico y se refleja aquel heroísmo que él mismo encarnaba, oscilando entre los polos de una renuncia a la vida y de la rebelión contra el destino, en una lucha terrible del alma. No debe olvidarse que sólo tenía 28 años cuando lo atacó el peor mal que puede sobrevenirle a un músico: la sordera; todo su dolor ante este golpe, su perplejidad ante el mundo y quizás también ante sí mismo, se concentran en el testamento de Heiligenstadt, el más humano de todos los documentos, símbolo de la mísera vida terrena de uno de los más grandes genios de la historia de la humanidad. Pero también se confesó en su obra pues sólo después de haber aprendido en su lucha, a revestir de paños heroicos los sentimientos de la humanidad - victoriosa o sufriente -, tomó forma en él la primera obra sinfónica gigantesca en la que sobresale la novena, clave de todo el complejo y, al mismo tiempo, apoteosis que las sintetiza.

Nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn (Alemania). Murió el 26 de marzo de 1827.

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Occhetto, Adreina Rossi Monti.

17. Beethoven - La Revolución Francesa y el período napoleónico.
Este es el segundo fascículo del tomo La Revolución Francesa y el período napoleónico.
La lámina de la tapa pertenece a la sección La Revolución Francesa y el período napoleónico, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 17:
F. Arborio Mella, Milán: p. 32 (1).
F. Arborio Mella, Bonn Beethovenhaus: p. 51 (1).
F. Arborio Mella, Bildarchiv d. Oest. Nationalbibl., Viena: p. 34 (1); p. 36 (2, 4); p. 42-43; p. 44 (1, 2, 4); p. 47 (1, 2); p. 48 (1, 3); p. 53 (2).
F. Arborio Mella, Deutsche Photothek, Dresden: p. 39 (3).
F. Arborio Mella, Historisches Museum der Stadt, Viena: p. 44 (3).
SEF, Turín: p. 31 (2).
Snark International, París: p. 30 (1); p. 31 (3, 4, 5, 6); p. 32 (2, 3, 4); p. 34 (2, 3, 4, 5); p. 36 (1, 3, 5, 6); p. 37 (1); p. 39 (1, 2); p. 41 (1, 2, 3, 4, 5); p. 44 (5, 6, 7); p. 47 (3, 4); p. 48 (2); p. 53 (1, 3); p. 55 (1, 2); p. 56 (1).

Traducción de Carlos Altamirano

Centro Editor de América Latina S. A.
Av. de Mayo 1365 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley.
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Este fascículo, para el cual se utilizó papel Celcote Ilustración de Celulosa Argentina S. A. se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A., Luca 2223, Buenos Aires, en octubre de 1968.

Beethoven

Werner Rainer

1770
Ludwig, nacido probablemente el 16 de diciembre, segundo hijo de los esposos Johann van Beethoven (1740-1792) y María Magdalena Keverich (1746-1787), es bautizado el 17 de diciembre en Bonn. De los seis hijos, varones y mujeres, sólo dos hermanos sobrevivieron a la infancia.

1774
El 8 de abril, nace su hermano, Kaspar Anton Karl.

1776
El 4 de julio, declaración de la independencia de los 13 Estados Unidos de América y declaración de los derechos del hombre. El 2 de octubre es bautizado su hermano Nikolaus Johann.

1778
El 26 de marzo Ludwig debuta en público.

1779
En octubre Christian Gottlob Neefe está en Bonn.

1782
Desde julio Neefe es organista de la corte y enseguida maestro de Beethoven. Este publica su primera obra: *(9) Variaciones para clavicordio sobre una marcha de (Ernst Christoph) Dresler.*

1784
El 27 de junio Beethoven es incorporado como segundo organista, a la lista de los empleados de la música de corte, con un sueldo de 150 florines al año.

1786
Silueta de Neesen.

1787
Primer viaje a Viena: llega el 7 y parte el 20 de abril. El 17 de julio muere la madre.

1789
El 14 de mayo se matricula en la Facultad de Filosofía.
El 26 de agosto, declaración de los derechos del hombre en la Asamblea nacional francesa.
El 20 de noviembre el padre es exonerado del servicio en la corte debido al vicio de la bebida.
Beethoven es ahora también violinista.

1790
El 25 de diciembre, Haydn, de paso por Bonn, se detiene allí.

1792
1792-1797 guerra de la primera coalición. Austria y Prusia contra Francia. El 2 ó 3 de noviembre, Beethoven emprende el segundo viaje a Viena. El 18 de diciembre, muere el padre.

1795
El 16 de marzo se anuncia en un diario vienés, la inminente publicación de la obra 1 *(tres tríos para piano, violín y violoncello)*
El 29 de marzo, gran debut con el segundo concierto para piano op. 19 en un concierto en el Burgtheater. El 18 de diciembre, primera ejecución del primer concierto para piano op. 15 en la sala de descanso.

1796
Gira por Nuremberg, Pragra, Dresde y Berlín desde febrero a junio. (En Berlín da un concierto en la corte y otro en la academia de música).
Campaña italiana de Napoleón.
15 de noviembre: *Canto de adiós de los ciudadanos de Viena en la partida de los voluntarios.*

1797
Avance de Napoleón sobre Viena. Paz de Campoformio. *Canto de guerra de los austríacos.*

1798
Certamen de piano con Joseph Wölffl, técnica y musicalmente, el virtuoso más grande de su tiempo.

1799
El 9 de noviembre, golpe de estado de Napoleón.
Settimino op. 20.
Los seis cuartetos para arcos op. 18; la sonata *Primavera* op. 24. El 2 de abril, primera ejecución de la primera sinfonía op. 21 en el teatro de la corte.

1801
Beethoven es retratado por G. Steinhauser.

1802
La *Sonata a Kreutzer,* las dos romanzas para violín, opp. 40 y 50. El 6 y el 10 de octubre escribe *El testamento de Heiligenstadt.*

1803
Contrato con Schikaneder. *Cristo sobre el monte de los olivos* op. 85. El 5 de abril, primera ejecución de la segunda sinfonía opera 36 y del tercer concierto para piano op. 37 en el teatro "an der Wien".

1804
Sonata a Waldstein y *Apassionata.* El 7 de abril es ejecutada por primera vez en el teatro "an der Wien" la *Heroica* op. 55.
Código Civil en Francia y el 18 de mayo Napoleón es Emperador de los franceses.

1805
Napoleón es Rey de Italia. El 13 de noviembre los franceses toman Viena.
El 20 de noviembre, primera ejecución de *Leonora (Fidelio)* Cuartetos Rasumowsky op. 59.

1806
El 29 de marzo primera ejecución de la segunda redacción de *Fidelio.* El 25 de mayo el hermano de Beethoven, Kaspar Anton Karl se casa con Johanna Reiss. El 6 de agosto, el emperador Francisco II renuncia a la corona imperial alemana: fin del antiguo Imperio Germánico.
El 4 de setiembre nace Karl, el único hijo del hermano de Beethoven, Kaspar Anton Karl. El 23 de diciembre, primera ejecución del Concierto para violín op. 61 en el teatro "an der Wien".

1807
Obertura de *Coriolano.* En marzo, ejecución de la cuarta sinfonía op. 60 en el palacio Lobkowitz. El 13 de setiembre, primera ejecución de la Misa, en do op. 86 en Eisenstadt (castillo Esterházy).

1808
Los dos tríos para piano op. 70; fantasía para coro op. 80. En octubre le ofrecen

trasladarse a Kassel como compositor en la corte de Jerónimo Bonaparte, rey de Westfalia. El 22 de diciembre, primera ejecución de la quinta y sexta sinfonía (*Pastoral*) opp. 67 y 68, y del cuarto concierto para piano op. 58 en el teatro "an der Wien" (última exhibición de Beethoven como concertista de piano).

1809
Cuarteto para arcos op. 4. El 1º de marzo, es contratado por el archiduque Rodolfo y por los príncipes Lobkowitz y Kinsky.
En mayo, Bettina Brentano está de visita en Viena.

1810
Música para *Egmont* de Goethe op. 84. Cuarteto para arcos op. 95. A fin de año, primera ejecución del quinto concierto para piano en la "Gewandhaus" de Leipzig.

1811
El 20 de febrero, desvalorización de la moneda, después del llamado "decreto financiero".

1812
Durante el verano, encuentro con Goethe en Teplitz (Bohemia).
El 8 de noviembre, su hermano Nikolaus se casa con Theresa Obermeyer; la pareja no tiene hijos. Máscara viviente de Franz Klein.

1813
En agosto, Austria entra a formar parte de la coalición contra Napoleón.
16-19 de octubre, batalla de las Naciones en Leipzig.
El 8 de diciembre, primera ejecución de la sinfonía de batalla *La victoria de Wellington en la batalla de Victoria*, op. 91 y de la séptima sinfonía op. 92 en la sala de la Universidad.

1814
Concierto triple para piano, violín y violoncello, op. 56.
El 27 de febrero, primera ejecución de la octava sinfonía, op. 93, en la gran sala de descanso.
El 31 de marzo, entrada de los aliados en París, abdicación de Napoleón en Fontainebleau, convocación del Congreso de Viena.
El 23 de mayo, primera ejecución de la tercera redacción de *Fidelio* en el teatro "Kärntnertor". Coro en honor de los príncipes aliados: *Vosotros sabios fundadores*.
El 29 de noviembre, concierto con la presencia de los príncipes participantes en el Congreso de Viena.

1815
El 25 de enero, última exhibición pública de Beethoven.
El 18 de julio, victoria de los aliados (Wellington y Blücher) sobre Napoleón en Waterloo (*Belle Aliance*).
El 15 de noviembre muere el hermano Kaspar Anton Karl, tesorero de la Real-Imperial Banca de Estado en Viena; Beethoven es nombrado tutor del sobrino Karl.

1816
Colección de lieder *A la amada lejana*, op. 98.

1820
Comienza las tres últimas sonatas para piano opp. 109, 110, 111 terminadas en 1822.

1821
Primeros síntomas de la enfermedad del hígado.

1822
Comienza a trabajar en los *Últimos cuartetos*, proseguidos hasta 1826.

1823
Termina de componer el canon a cinco voces *Óptimo señor conde, usted es una oveja*. 33 variaciones Diabelli, op. 120. Retrato de Waldmüller.

1824
Primera ejecución de la novena sinfonía, el 7 de mayo, en el teatro "Kärntnertor" y de la *Missa solemnis* el 6 de abril en Pietroburgo.

1825
El 11 de mayo termina de componer *Doctor, cerrad la puerta a la muerte*.

1826
El 30 de julio, tentativa de suicidio del sobrino, Karl.
El 2 de diciembre se enferma de pulmonía.

1827
El 3 de enero redacta el testamento. El 24 de marzo recibe los sacramentos. El 26 de marzo, Beethoven muere a las 17,45. Es sepultado en el cementerio de Währing, el 29 de marzo.

1848
El 12 de enero muere Nikolaus Johan Beethoven, farmacéutico y terrateniente.

1858
El 13 de abril, muere el sobrino de Beethoven, Karl.

1888
El 21 de junio los restos de Beethoven son trasladados al cementerio central de Viena.

1. A. Raoux. Retrato del abuelo de Beethoven. París, B. N. (Snark).

2. Bonn, la casa de Beethoven. (SEF. Turín)

3. Un dibujo de la casa natal de Beethoven en Bonn. París, B. N. (Snark).

4. Vista parcial de la ciudad de Bonn. La iglesia y el cementerio de San Remigio en la que Beethoven fue bautizado el 17 de diciembre de 1770. París, B. N. (Snark).

5. La señora Breuning con sus hijos y el canónigo de Kehrich (1782). Eleonora y Lorenzo von Breuning fueron alumnos de Beethoven (Snark).

6. Beethoven a los dieciséis años. París, B. N. (Snark).



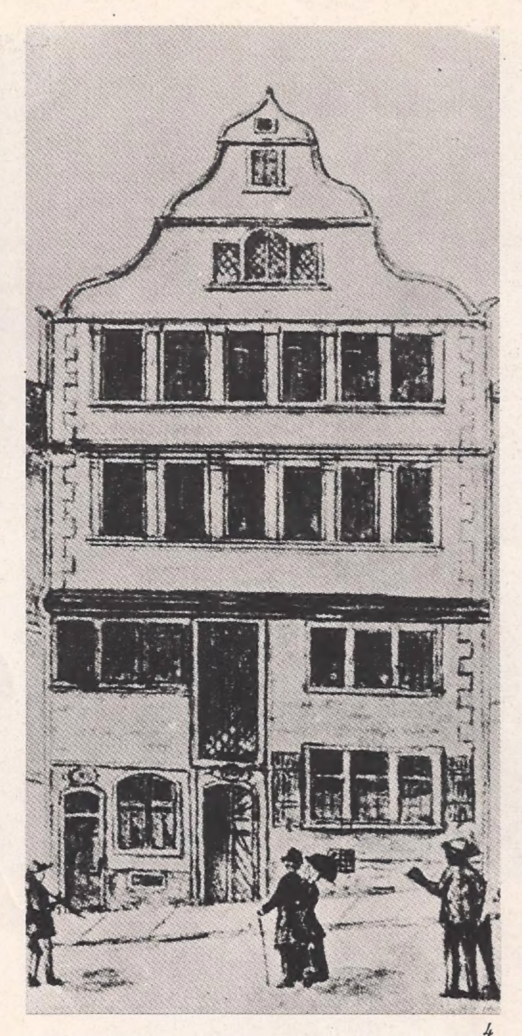
1



2



3



4



5



6

Un "clásico"

Al considerar en la historia de la música, las vidas de los grandes maestros, a los que llamamos "clásicos", ninguna se nos aparece tan claramente delineada como la de Beethoven.

Mientras la vida de Haydn permanece aún envuelta en la oscuridad, el retrato de Mozart se nos muestra ya claramente definido y la obra de toda su vida, armoniosamente inscripta en el tiempo. Sin embargo, de ningún compositor poseemos tantos documentos, tantas noticias como en el caso de Beethoven: los numerosos cuadernos de apuntes, campos de batalla de su titánica lucha por la materia y con la materia; los libros de conversaciones, referidos a testimonios del genio que se volvió sordo, en su extremo deseo de aferrarse al mundo exterior; las cartas, conmovedoras relaciones de sus innumerables visitantes; los retratos y las críticas y en fin, su obra misma que ya precozmente conmovió a sus contemporáneos con formidable intensidad.

Pero, aunque su retrato haya aparecido tan claro a su contemporáneos, más tarde se muestra netamente perfilado para los más autorizados estudiosos de la posteridad, si hoy creemos haber penetrado con seguridad en su obra, sin embargo, la complejidad del fenómeno Beethoven es todavía discutida, justamente lo contrario de lo que sucede con Haydn o Mozart.

Al determinar el perfil de Beethoven, la crítica posterior, hasta nuestros días, ha interpretado mal el giro cumplido por él, hacia una expresión más plena de íntima conmoción, luego de una época en la que se mantuvo dentro de carriles bien precisos. Durante mucho tiempo se ha creído posible incluir a Beethoven, sin más, en la tríada de los tres grandes maestros de la escuela vienesa; otros, sobre los modelos de E.T.A. Hofmann, han pretendido descubrir un "Beethoven romántico"; en tiempos más recientes, el Beethoven tardío, ha sido llevado nuevamente –comparándolo con el estilo clásico de Rembrandt y de Goethe–, al ámbito del impresionismo; otras interpretaciones han dado un relieve excesivo a aquel lado heroico de Beethoven, estrechamente ligado a su tiempo, y a sus pathos que es la característica del período central de su obra. Sin embargo, Beethoven es, tal como nosotros sostenemos, el maravilloso replegamiento de un ingenio creador sobre sí mismo, ubicado con extrema precisión en su tiempo que, por lo tanto, hace difícil si no imposible, un encuadramiento, aparentemente obvio, pero que al mismo tiempo delimita su personalidad y su obra con una luz más esplendorosa aunque más remota. Por otro lado, esta obra que se refleja en su vida, conforma su esencia y su carácter.

El desarrollo orgánico de la concepción musical se expresa en la intensidad de la vida que él deseó y que a menudo se impuso como programa, una vida a la que

1



2



3



4

1. *Vista de Bonn alrededor de 1770 (Arborio Mella).*

2. *W. J. Mähler,* Beethoven, *1815. Viena Sociedad de los amigos de la música. (Snark).*

3. *Beethoven en 1814, grabado a lápiz. París, B. N. (Snark).*

4. *Beethoven joven. París, B. N. (Snark).*

5. *Apunte a lápiz de Schnorr von Carolsfeld, 1808.*



5

aspiraba ardientemente pero que por circunstancias externas desfavorables vivió un tanto penosa e incompletamente. En este conflicto radica lo trágico y lo grandioso del fenómeno Beethoven, la tenebrosa, demoníaca, pero al mismo tiempo espléndida necesidad de la existencia de un artista tal. Así como la disonancia en música no constituye un elemento de desarmonía sino un impulso al movimiento, a la liberación y por lo tanto al porvenir de toda la música, así también ese aparente desencuentro entre época, ambiente e individuo lleva a una nueva e indisoluble fusión en la eterna configuración de la obra.

Tres siglos de historia de la música

La historia de la música occidental es una historia de continuas transformaciones y de evoluciones dinámicas. Refleja en cada una de sus fases la problemática moral y espiritual de las distintas épocas, la conformación artístico-psicológica de sus personalidades creadoras, así como los resultados de la indagación teórico-científica del material musical. El objetivo y el resultado de esta perenne transformación es el enriquecimiento constante de la expresión artística y del material expresivo.

La historia de la música de la época moderna puede dividirse, de acuerdo a su desarrollo, en períodos singularmente simétricos, que acompañan siempre al desarrollo histórico-cultural de la época.

En el último decenio del siglo XVI murieron los grandes maestros del Renacimento musical, de la era polifónica: Palestrina y Orlando di Lasso. Exactamente al iniciarse el siglo XVII, es decir al comienzo de la era del bajo continuo y del barroco musical, comienza la historia de la monodia acompañada, de la ópera, de la música instrumental. Ciento cincuenta años más tarde, con Bach y Haendel, esta gran época alcanza su punto culminante y al mismo tiempo su conclusión. En la segunda mitad del siglo XVIII mueren esos dos grandes artistas y nace Mozart. Durante la infancia de éste se desarrolla el nuevo estilo clásico, al principio homofónico, en lugar del género polifónico del alto barroco, la era del llamado preclasico. Los maestros de este período Ph E. Bach, Chr. W. Gluck, J. Stamitz, nacieron alrededor de 1715 y llegaron a su madurez artística. hacia 1750, más o menos a los 35 años. A los quince años, o sea, media generación más tarde, nace el primer maestro clásico, Joseph Haydn (1732), Mozart en 1756 y media generación más tarde, en 1770, Beethoven. El hecho de que estos tres grandes artistas se sucedan con el intervalo de media generación es significativo porque da el sentido de distancia pero también de continuidad. Tiene razón Ernst Bücken cuando expresa: "La ubicación particular del nacimiento de Beethoven lo coloca —juzgando en base a su destino— en el centro, entre la posición de simple heredero o de innovador. Él comprendió esta ubicación de centro con todas sus fuerzas irracionales e intelectuales y la colocó como fundamento de su obra y de su gloria."

Como expresión de la historia del pensamiento, Beethoven es contemporáno de la primera generación del romanticismo literario. Cuando él nace, Gluck ha dado al mundo las primeras obras de su reforma, *Orfeo* (1762). *Alceste* (1767), *Paris y Elena* (1770); Johan Stamitz (muerto en 1757), ha dado fama mundial a la orquesta de Mannheim y las conquistas de su técnica sinfónica se perpetúan en las composiciones de la época. Por obra de Joseph Haydn, el género de cuarteto para arcos y de la sinfonía se desenvuelve —en forma y contenido— hacia una concepción clásica. Cuando Beethoven, a los diecisiete años, se traslada por primera vez a Viena para una breve estadía, las grandes obras del arte clásico del cuarteto —los cuartetos rusos de Haydn y los cuartetos para arcos de Mozart dedicados a Joseph Haydn—, están ya sobre los atriles de los músicos profesionales y aficionados; Mozart está ocupado en terminar el *Don Giovanni* y *El rapto en el serrallo* y *Fígaro* están ya en escena fuera de la capital. La ópera de reforma de Gluck pertenece más bien al pasado y el artista muere el 15 de noviembre del mismo año. Un año después muere Philipp E. Bach. La evolución cultural de la segunda mitad del siglo XVIII es increíblemente intensa. En este período se desarrollan entrecruzándose, mezclándose, anulándose o completándose, las más variadas tendencias espirituales, todas ellas reflejadas de algún modo en obras significativas de la filosofía, la literatura, las artes figurativas y la música: iluminismo, galanterías del rococó en declinación, sentimentalismo, rebelión y primer romanticismo del "Sturm-und-Drang",* decantación que lleva a una ligazón más estrecha y firme con el primer clasicismo, son algunos de los principales aspectos de esa marejada cultural que arrolla al barroco.

En 1781, cuando Mozart, en un valiente ímpetu de libertad, se rebela contra su mecenas, el arzobispo de Salzburgo, y se establece en Viena como artista libre, lleno de coraje y de fe, aparece *Los bandidos*, de Schiller, el clásico drama del "Sturm-und-Drang"; en el año de *Fígaro*, ese melodrama lleno de espíritu revolucionario, *Cábala y amor*, de Schiller. En 1790, cuando Mozart está ocupado en componer *Cosi fan tutte*, encantador epílogo del rococó en música, más allá del Rin, cerca de la ciudad natal de Beethoven, flamea ya la Revolución Francesa. En 1791, año de *La flauta mágica*, cuya musicalidad dulce y nueva abre las puertas de una época que alcanzará su culminación sólo en el siglo siguiente, Goethe, con lúcida conciencia de la existencia, ha encontrado en Italia, desde las complicaciones del "Sturm-und-Drang", la confirmación de su íntima evolución. Un año después, Beethoven vuelve a Viena y se establece allí para siempre.

Ha vivido esta gran evolución en la viva espiritualidad de su ciudad natal mucho más consciente y apasionadamente de lo que se ha creído en general. Inmediatamente participa de la floreciente música de Viena que, si bien marcada por la inspiración de Mozart, puede ya gozar la madurez de Joseph Haydn. La profunda humanidad de *La flauta mágica* y de *Ifigenia* se continuarán en *Fidelio*. La simpatía de Beethoven por *La flauta mágica* y la antipatía que sintió al mismo tiempo por los textos de *Fígaro* o de *Don Giovanni*, no deben entenderse desde un punto de vista personal, sino más bien teniendo en cuenta la diferencia de generación; para Beethoven, que ha dejado ya atrás el rococó y el "Sturm-und-Drang", la revolución es ya algo superado, no una iniciación ni un ideal. Es interesante comprobar que su arte se enraíza claramente en aquél período prerrevolucionario, pero que la esencia y los efectos, no bien se vuelven importantes desde el punto de vista creador, pertenecen al siglo XIX. Entre Haydn y Mozart de un lado y Beethoven de otro, está la Revolución Francesa, así como lo está entre las sinfonías de Haydn y Mozart y la *Heroica*. A pesar de que la *Creación* y las *Estaciones* de Haydn nacieron sobre el borde del siglo, y a pesar de que entre estas obras y las sinfonías del período medio de Beethoven. transcurre sólo un breve lapso, subsiste sin embargo la diferencia de generación, marcada más sensiblemente en el contenido espiritual que en la estructura musical.

Las etapas del genio

En general, se suele dividir las obras de Beethoven en tres períodos estilísticos. Los años juveniles de Bonn son el período de preparación. En lo que transcurre de 1793 a 1814 se concreta lo que podríamos llamar el estilo creativo del período medio de Beethoven, parangonable al mediodía de la vida, en tanto los últimos trece años expresan esa transfiguración y ese coronamiento que indicamos brevemente con el nombre de "último Beethoven". El período central lleva a una realización genial las formas típicas entonces en uso, y todavía no se encuentran allí trazos de ruptura revolucionaria o de superación de las formas preexistentes. Sólo en su último período creador Beethoven ha transformado las normas tradicionales de un modo tan personal, que se puede hablar prácticamente de una superación de la tradición, mientras que hasta 1814 se verifica exclusivamente una ampliación, si bien insólita, de todas las formas típicas.

En el centro de la creación de Beethoven están sus nueve sinfonías, que constituyen también el hilo conductor de nuestra búsqueda; junto a ellas, otro grupo instrumental

* "Sturm-und-Drang" (Tempestad e ímpetu) movimiento literario y cultural de la segunda mitad del siglo XVIII. Representa en Alemania, la última etapa del prerromanticismo. Exaltó las fuerzas irracionales y combatió la tradición académica.

1. Karl Schütz. Viena, el Kohlmarket. Viena, Bibloteca Nacional (Arborio Mella).

2. Estampa anónima del siglo XIX. María Casentina, la bailarina que hacía el papel de estatua en Las criaturas de Prometeo *de Beethoven (Snark).*

3. Anónima del siglo XIX: Viena, vista del Palacio Imperial. París, B. N. (Snark).

4. Schütz. El Graben de Viena. Beethoven vivió allí, en el número 241, hacia 1800.

5. Viena. La plaza de San Miguel. París, B. N. (Snark).



1



de muy alto significado, las treinta y dos sonatas para piano y los seis cuartetos para arcos. Hija del dolor de Beethoven fue la ópera *Fidelio* ejecutada por primera vez en 1805 y reelaborada en 1806 y en 1814. Tomemos ahora en consideración la primera parte de la vida y de la obra de Beethoven: el período juvenil. La estirpe de los Beethoven tiene origen flamenco, pero ya su abuelo actúa como cantor en la orquesta del príncipe elector de Bonn. De la infancia de Beethoven sabemos menos que la de Mozart, cuyo padre —meticuloso y pedante— tuvo tanta influencia sobre el hijo que cartas, libros de música, apuntes y documentos se han conservado en un estado de integridad excepcional.

Iniciación musical. Bonn

Bonn, sede principal de los arzobispos de Colonia hasta 1257, en el último decenio del siglo XVIII fue el terreno ideal para la maduración y el desarrollo de todas esas capacidades —y esa apertura espiritual— que admiramos tanto en la madurez del artista. El principado electoral de Colonia y su residencia de Bonn, presenciaron entonces el más grande florecimiento cultural. En ese período tiene lugar, entre otras cosas, la supresión de la orden de los jesuitas, la fundación de la universidad y un notable progreso del iluminismo y de la tolerancia religiosa. Maximiliano Francisco, hijo menor de la emperatriz María Teresa, que gobernó desde 1784 hasta la caída del principado por obra de los franceses (1794), era bonachón y parsimonioso y alentaba a los talentos jóvenes. La tolerancia religiosa llegó hasta el punto que el protestante Christian Gottlob Neefe, que había venido a Bonn como director de una compañía de ópera ambulante y en el cual Beethoven encontraría al verdadero maestro de su juventud, pudo ser admitido como organista de corte. Neefe poseía la instrucción típica de un hábil director de orquesta del siglo XVIII; estaba bien orientado en lo referente a las tendencias modernas de su tiempo, él mismo componía un poco, "dividido entre la galantería y el sentimentalismo", impregnado de la conmoción melódica de aquel estilo musical. Bien informado sobre el teatro, la sinfonía, la sonata y el lied, sobre Viena, Berlín y Mannheim, sobre sus maestros y sobre su esfera de intereses. Neefe tuvo una considerable influencia sobre el joven Beethoven, no tanto artísticamente, como desde el punto de vista humano. Algunos de sus principios de vida, conocidos casualmente por nosotros, aparecen más tarde, refinados, en el mundo moral de Beethoven. Éstos florecieron de aquélla esfera pura de idealidad, elevada y humanitaria, de la cual brotaron también las figuras de Nathan de Lessing, de Selim Palascia de el *Rapto* y de Sarastro de *La flauta mágica* y toda la atmósfera pura y noble del *Fidelio*. Neefe transmitió al jovencito el entusiasmo por todo lo bello y noble y le hizo notar continuamente la unidad indisoluble de lo bueno, lo bello y lo verdadero. Declaraciones como aquella de que el artista debía lanzarse hacia lo alto, entre las nubes, sin preocuparse por la vulgaridad de sus oyentes, encontraron una profunda analogía en el alma del joven Beethoven. Neefe era un filósofo de la música. Para él, toda regla de la composición debía tener un fundamento psicológico y una vez confesó que para su profesión había aprendido mucho más de las obras de los filósofos que de los manuales: la música era un lenguaje del alma, que puede alcanzar su perfección última, sólo mediante una dedicación incondicional a lo divino. Beethoven consagró a estos principios toda una vida; para él, el concepto del "arte por el arte", era tan extraño, que le parecía imposible poner en música un material operístico superficial como el de *Don Giovanni* o el de *Così fan tutte*. Para su carrera de compositor, llevada adelante con ardiente pasión, esta posición tuvo como dramática consecuencia que el artista buscase en vano, durante toda su vida, libretos apropiados para su nobilísima ética.

Fue el mismo Neefe quien, advirtiendo la limitación de sus medios pedagógicos, le sugirió en 1787, hacer un viaje para encontrarse con Mozart. Pero este viaje nace con mala estrella: Mozart estaba atareado en un urgente trabajo para la primera ejecución de *Don Giovanni* en Praga y sobre todo, estaba preocupado por su padre, gravemente enfermo en Salzburgo. También Beethoven, después de catorce días, fue llamado a su ciudad, por la enfermedad de la madre. No se dio —aunque fuera en un período tan breve— una enseñanza regular. Más tarde, Beethoven se expresó en términos bastante curiosos sobre la técnica para piano de Mozart: ella correspondía a ideales muy diversos a los de la técnica que Beethoven había madurado intimamente.

A pesar de la ambición del padre, que quería que su hijo imitase al célebre niño de Salzburgo, Beethoven no fue nunca un niño prodigio en el sentido de Mozart. Sin duda, se había desarrollado precozmente en él, un sobresaliente sentido musical. La rica actividad musical de la residencia renana, atrajo pronto al joven y en 1784 Beethoven fue nombrado organista de la corte. En aquel tiempo, en Bonn se representaba la producción moderna, cuidadosamente seleccionada: sinfonías, conciertos y música de cámara y todo tipo de géneros teatrales, la ópera seria y bufa, la ópera cómica francesa y la comedia musical alemana. Por lo tanto, la experiencia de Beethoven, ya en estos años, cuando inicia la propia actividad, se ha formado sobre un terreno de viva actualidad.

Los primeros trabajos de los años 1782-92, o sea del período de Bonn, son esencialmente obras para piano. Sin embargo, en el campo sinfónico ha quedado un único esbozo de un tema que demuestra con qué circunspección se dedicó Beethoven a este género. Quizás ya entonces constituía para él un


3


4


5

ideal totalmente diverso de la música sinfónica corriente que no difería todavía mucho de la verbosidad superficial de la llamada sinfonía operística napolitana. Esta prudencia anacrónica hacia el sujeto sinfónico, hace pensar que Beethoven llevó a cabo la sinfonía en do mayor poco antes de los treinta años. Las dificultades de la vida golpearon por primera vez al joven con todo su peso cuando murió la madre, y el padre, que se dedicaba cada vez más al vicio de la bebida, perdió el puesto. Pero Beethoven, con la energía que lo caracterizaba, asumió la responsabilidad. Se dedicó a frecuentar en 1789 la universidad de Bonn como "studiosus philosophiae". Decisivo parece haber sido el influjo espiritual ejercido por la familia Breuning, de refinada cultura, sobre la formación humana de Beethoven. A esto debe agregarse la amistad con el joven Franz Wegeler, la relación —que duró hasta la muerte de Beethoven—, que mantuvo con el músico Franz Ries, padre de su biógrafo Ferdinand Ries. Y con el sensible conde de Waldstein, Ferdinand Ernst, entendido en música, entró el primer mecenas en la vida de Beethoven. En julio de 1792 Joseph Haydn, de regreso de Londres, se entretuvo por breve tiempo en Bonn. Después de las animosas palabras de Haydn, Beethoven se empeñó en regresar a Viena, retomando así el antiguo proyecto. El príncipe elector le concedió un permiso y ayuda financiera. En noviembre de 1792 Beethoven dejó la ciudad natal que ya no volvería a ver. A la partida, el conde de Waldstein le escribió sobre un álbum palabras proféticas, palabras de un espíritu profundamente consciente de su época: "El genio de Mozart está aún de luto y llora la muerte de su alumno. Ha encontrado refugio pero no empleo, en el inagotable Haydn, y por su intermedio aspira a reunirse alguna vez con algún otro. Con el estudio incesante, usted recibirá el espíritu de Mozart de las manos de Haydn".

En Viena, patria de la música

La profecía del conde de Waldstein habría de cumplirse muy pronto y de modo admirable. Poco después, los tríos op. 1, las primeras sonatas para piano, cuartetos, y de modo más determinante, los primeros conciertos para piano y las sinfonías, continuarán claramente la línea de los dos grandes predecesores. Al mismo tiempo surge ya con toda evidencia que en estas primeras obras se manifiesta una personalidad decididamente única en su género y que un espíritu totalmente nuevo habla a una época nueva. "La música debe expresar el fuego del espíritu del hombre": estas palabras constituyen la medida más alta de la obra de Beethoven. Éste no posee esa facilidad para componer que tan felizmente le había sido concedida a la mayor parte de sus ilustres predecesores. Sus obras son sometidas a un continuo trabajo de pulido, conducido con severa autocrítica y los cuader-



1



2



3

GRANDE SONATE

pour le Pianoforte,

composée et dédiée

à

Monsieur le Comte de Waldstein

Commandeur de l'ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan de Sa Majesté I. & I. R. A.

par

LOUIS VAN BEETHOVEN.

Op. 53.

M.S. 9756

A Vienne au Bureau des arts et d'industrie

4



5



6

1. El príncipe Nicolás Esterhazy. Viena, Biblioteca Nacional (Snark).

2. El príncipe Karl Lichnowski. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).

3. Gr. Pfeiffer, de una pintura de J. Grassi. La princesa María Cristina Lichnovski. Viena, Biblioteca Nacional (Snark).

4. Ludwig van Beethoven. Sonata para piano dedicada al conde de Waldstein. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).



7

5. Vista del Palacio Kinsky en Viena, en un dibujo de S. Kleiner. Viena, Biblioteca Nacional (Snark).

6. El príncipe Ferdinando Kinsky. Litografía de J. Krichuber, protector de Beethoven. Viena, Biblioteca Nacional (Snark).

7. Anónimo. La princesa Joséphine de Liechtenstein, nacida en Fürstenberg. Viena, Biblioteca Nacional (Snark).

nos de notas son un testimonio elocuente de este serio trabajo de precisión autodidacta. Cada obra de Beethoven es, al mismo tiempo, experiencia y confesión. Del sentimiento apasionado del contenido surge la forma que es también expresión de personalidad. El maestro era plenamente consciente de su grandeza y de su singularidad. Así, no titubeó en escribir una vez orgullosamente a su gran protector, el príncipe Lichnowky. "Príncipe: aquello que vos sois, lo sois por nacimiento y por suerte; lo que yo soy, lo soy por mérito mío. ¡Príncipes han habido y los habrá por millares, pero Beethoven hay uno solo!"

Beethoven, por tanto, llega a la capital de la música para establecerse definitivamente. Los vínculos amistosos entre su ciudad natal y la residencia imperial sobre el Danubio, le hicieron fácil la ambientación.

Desde el siglo XVI, entre todos los soberanos europeos, los Habsburgos estaban en el primer lugar como amantes y propulsores de la música. Francisco I de Austria (1782-1835) era apasionado por la música y tenía aptitudes musicales, pero estaba demasiado absorbido por la política. Su segunda esposa, María Teresa, princesa de las dos Sicilias, estuvo más al tanto de la vida musical. Beethoven le dedicó después el *Settimino*, aquella encantadora serenata musical de insuperada popularidad. Pero el que en aquel tiempo tenía mayor fama de entendedor era el archiduque Rodolfo, hijo de Leopoldo II. Toda la alta aristocracia vienesa y compitiendo con ella la baja y alta nobleza y la burguesía, osaban rivalizar con la corte y a menudo la superaban en mucho. Algunos de estos nobles tenían sus propias orquestas, entre las que era muy conocida la del príncipe Esterházy. Pero también los príncipes de Lichtenstein, Lobkowitz y Kinsky, poseían sus compañías musicales permanentes, que durante el verano trasladaban a sus residencia de campo. En las *Cartas de un francés en viaje por Alemania*, se lee a propósito de esto: "Muchas familias nobles poseen una orquesta privada y todas las bandas musicales públicas demuestran que esta rama del arte goza aquí de una excelente consideración. Aquí se pueden reunir cuatro o cinco grandes orquestas, todas de primer orden. El número de virtuosos verdaderos es mínimo pero en lo que respecta a la música orquestal, difícilmente se pueda escuchar en el mundo algo más bello. Hay aquí cerca de cuatrocientos ejecutantes de orquesta divididos en determinadas compañías, que a menudo trabajan inseparablemente unidos durante años."

Las calurosas cartas de recomendación de Bonn le procuraron a Beethoven un rápido acceso a los círculos vieneses. Pero fue sobre todo la protección del príncipe elector y del conde de Waldstein la que lo introdujo rápidamente —ya circundado por una cierta fama de singularidad y celebridad, a lo que se sumaba el hecho de ser extranjero— en aquellos círculos liberales y llenos de vida. El príncipe Karl Lichnowsky se convierte en su primer protector oficial y acoge en su casa al artista por muchos años; en los primeros años de Viena, se puede colocar, desde el punto de vista social y artístico, lo que podríamos considerar el centro de la producción de Beethoven.

El favor de Lichnowsky le representó lo que la orquesta de los Esterházy para Haydn y la orquesta de Salzburgo para Mozart, el primer germen reproductivo en torno al núcleo de su creación, el lugar de las primeras pruebas, de los estímulos prácticos hasta el inmediato formarse del sonido, el campo de experimentación para nuevas tentativas. Los nombres de los que rodeaban a Beethoven se han conservado en las dedicatorias de las primeras composiciones vienesas, en las cartas del maestro y en las memorias de los contemporáneos. Tales memorias nos dan una idea extraordinariamente exacta de las compañías de Beethoven en los ambientes vieneses. Muchas relaciones de años posteriores nos muestran una imagen del antiguo Beethoven, rejuvenecida y alterada, una imagen del artista solitario y heroico en un ambiente más bien incapaz de comprenderlo, melindroso e inconsistente al que él se rebela en su superioridad, descortés a cualquier precio, maligno y colérico, joven genio maleducado e ignorante, reconocido de mala gana, más admirado por sus compases triviales que por su arte.

Pero, con respecto a la verdad, ésta es sólo una invención sin segundos fines. Es cierto que Beethoven pareció extraño y extravagante a la sociedad vienesa. Pero esta extravagancia no pareció nunca intencional: era fruto de la admirable originalidad de su ser puro y genuino, de su heroico espíritu agresivo que no surgía sobre una especie de imaginario escenario. Bien pronto en Viena se interpretó su genio como su arte, se entendió que estaba totalmente privado de pose y que era austeramente puro y se lo entendió con fina y paciente espiritualidad, así como con el sentimiento de lo austríaco, sublimado en aquellos ambientes. La amplitud y la variedad del país le dieron capacidad de asimilación, capacidad de comprender y conciliar y una notable amplitud de miras.

Como Mozart, también Beethoven en los primeros años se sintió sostenido por las simpatías del ambiente: "Estoy bien y osaría decir, siempre mejor", escribió en 1797. El retrato de Steinhauser nos reproduce de manera perfecta la personalidad del joven artista de aquellos años. Es el Beethoven cuya íntima naturaleza no tiene ya nada que ver con el siglo XVIII: derecho, delgado, con el cuello rígido por la corbata a la última moda, apasionado, sombrío y poco afable, lleno de proyectos. Si no se supiese que es un músico, podría pasar perfectamente por un revolucionario. La expresión de los rasgos es decidida pero demasiado siniestra y

cerrada. "Era pequeño y poco llamativo, con un rostro feo y lleno de marcas. Los cabellos eran muy oscuros y enredados sobre el rostro. Vestía ordinariamente en contraste con la afectación habitual en aquellos tiempos y particularmente en nuestros círculos. Además hablaba a menudo en dialecto y se expresaba en una forma más bien banal y por otra parte toda su persona revelaba la falta de educación formal; era maleducado en todas sus posiciones y en su modo de comportarse. Era muy orgulloso."
Sabemos sin embargo que Beethoven, después de su llegada a Viena, tomó lecciones de un maestro de danzas para hacerse enseñar buenas maneras y también que por largos períodos de su vida atribuyó particular valor al buen vestir. Un traje elegante y la adquisición de un caballo de silla son un indicio sintomático del hecho de que Beethoven asume conscientemente posiciones aristocráticas para demostrar también exteriormente que quiere ser considerado un *par inter pares*. Él ya no es un empleado como lo era todavía Haydn y en parte, también Mozart; ocupa igual que los otros su puesto en la sociedad. Este hecho es importante para su producción. Es el primer escritor que trabaja favoreciendo la inspiración de su genio. Se siente el centro de la sociedad y su arte le parece el centro del universo. Para Liszt, para Chopin y para el círculo de sus exaltados admiradores románticos, representará un ideal viviente. El comportamiento de Beethoven con respecto a la nobleza, podría parecer arrogante aun a aquellos que en el tiempo se nutrían con sentimientos liberales. Pero su comportamiento con las personas de condición "inferior" no es mejor: sobre todo en su trato con aquellas que están a su servicio, pagadas o no. Exactamente, como cambia siempre de casa, no está nunca contento con sus servidores; no llega a estar nunca contento con nada. Quisiera siempre y en cualquier parte revolucionar el mundo: lo hace con sus obras pero tampoco en su vida cotidiana deja de descargar sus instintos de Napoleón sobre la aristocracia y sobre la servidumbre en igual medida. No nos extrañe entonces que con el tiempo se convierta en una especie de caricatura, burlada y engañada por los servidores.

Pronto fue reconocido como el revolucionario que era, como el apasionado partidario de la personalidad, no de las aventuras políticas. Pero se reconoció también la íntima relación de este ser con el ethos de su arte y se apreció la personalidad eminente, de la que sentían las garras leoninas, no sólo por el entusiasmo musical, sino también porque en los umbrales de una edad heroica se advertía la grandeza del hombre. Cuando Beethoven pensaba: "Con la nobleza es fácil tratar cuando se tiene algo que imponer", tenía indudablemente razón.

Lo que se imponía era el arte de Beethoven y su personalidad, por las cuales se aceptaban en bloque todas sus extravagancias, porque surgían armónicamente del lado salvaje, tenebroso, misterioso de su temperamento artístico. Si alguna persona olvidaba esto, si trataba de hacer resaltar las diferencias sociales, entonces Beethoven se expresaba libremente en un modo inequívoco. Y su arrogante inflexibilidad lograba siempre tener razón: "La fuerza es la moral de los hombres que se distinguen de los otros y es también la mía".
Hasta qué punto insistía Beethoven en la igualdad del noble y del artista debía comprobarlo también el príncipe Lobkowitz —al que le han sido dedicados los cuartetos para arcos op. 18, la *Heroica*, el concierto triple, y en parte, la quinta y la sexta sinfonía, el cuarteto para arpas op. 74 y la colección de lieders *A la amada lejana*— cuando éste, dando una prueba general, osó hacer educadamente una observación, Beethoven montó en cólera y volviendo a casa, le gritó, todavía sobre el portón del palacio "¡Asno Lobkowitz!". Y al conde Lichnowsky, al que le dedicara las sonatas para piano opp. 35 y 90, le dirigió una vez el canon *Optimo señor Conde, Usted es una oveja.*
Mas estos arrebatos ocasionales no alteraban los sentimientos liberales de Lobkowitz ni de Lichnowsky.

Mecenas y maestros

Desde el comienzo la actividad de Beethoven en Viena no fue la de un principiante o de un discípulo. Ni él tampoco se consideraba como tal, aunque se empeñara muy seriamente en mejorar los defectos, de los que era bien consciente, de la técnica compositiva. En aquel tiempo se podía —también a juicio de los músicos profesionales— ser ya un compositor apreciado y solicitado aunque no se estuviera totalmente seguro en la técnica de la composición. La enseñanza de Haydn desilusionó profundamente a Beethoven, porque procedía con lentitud y corregía con negligencia. Con la partida de Haydn para Londres, las relaciones escolares cesaron espontáneamente. Sin embargo, ambos permanecieron en buenas relaciones a pesar de que existieron roces e incomprensiones. Desde comienzos de 1794, Beethoven continuó estudiando con el insigne teórico Johann Georg Albrechtsberger y en el arte de acompañar las palabras con la música, tomó lecciones ocasionales con el maestro de capilla de corte Antonio Salieri, que fue también maestro de Schubert. Es obvio que Beethoven, incluso durante esos períodos de estudios teóricos, prosiguió su actividad artística. Sin embargo, la celebridad no se debía a los conciertos públicos sino a una actividad múltiple desarrollada en el ámbito de un rico y singular círculo de aficionados vieneses, en los salones de la nobleza y de la burguesía acomodada. Con Lichnowsky se trasladó a Praga en 1796 y después a Berlín, donde tocó en la corte. Para el berlinés Duport, virtuoso de la música de cámara, Beethoven compuso las dos sonatas para piano y violoncelo op. 5, piezas espléndidas, típicamente virtuosas, que una generación antes hubiéramos incluido en el campo de la música galante de sociedad. Composiciones éstas que revelan una clara predisposición del joven maestro a exhibirse y demuestran que Beethoven, si se daba el caso, podía escribir con mano fácil.
Como pianista, Beethoven tenía predilección por la fantasía libre, una forma que entonces tenía gran importancia en el mundo de la música. Las cadencias en los conciertos son el último residuo, el último recuerdo de la fantasía libre de aquellos días. La exhibición de Beethoven constituía un acontecimiento memorable para todos; hacía vibrar profundidades desconocidas y lograba elevar a las más altas esferas del arte aquello que antes era un acontecimiento mundano. Pero también en otros aspectos su música tenía algo totalmente nuevo, no tanto por la maestría en la que algunos lo superaban, sino por las capacidades expresivas hasta entonces desconocidas.

El genio de Beethoven

La carrera de Beethoven como compositor no se inicia de manera revolucionaria porque el joven genio vive enteramente en el presente, retoma las formas tradicionales, los géneros y medios compositivos ya experimentados en varios modos. Se trata justamente del mundo formal de la sinfonía, de la sonata para piano, de la música de cámara, que entonces eran todavía nuevos y sin explotar y que se habían hecho célebres con Joseph Haydn. No es por casualidad que, por asociación con este clásico mundo de formas, pensemos en la tríada Haydn-Mozart-Beethoven. El maestro de Bonn fue en este campo no sólo el que llevó estos géneros a una perfección acabada sino también fue el que los superó; acrecentó esta herencia en sus años de aprendizaje llevándola a una insospechada grandeza exterior e interior, para después disolver, cada vez más conscientemente, las formas tradicionales, renovándolas una por una, sin convertirse nunca en un demoledor: los viejos esquemas son superados sólo en beneficio de una nueva expresión subjetiva, que los traspasa de una formulación personal también en el aspecto formal: "Son las fuerzas que crean la forma". El punto central es ahora la lucha por una expresión personal. Ricardo Wagner destaca muy bien que el lenguaje tonal de Beethoven, volviéndose cada vez más subjetivo, supera poco a poco ciertas formas estereotipadas. En esta acrecentada esfera personal del sentimiento, Beethoven inserta los elementos espiritualizantes y objetivantes de la polifonía, armonizándolos cada vez más, especialmente en el campo de la música instrumental, donde podía disponer libremente, como dominador absoluto, de los elementos e instrumentos formales que le eran familiares. Al contrario del


1


2

3

1. Vista de Praga, donde Beethoven residió temporariamente. París, B. N. (Snark).

2. La Ópera de Berlín a comienzos del siglo XIX. París, B. N. (Snark).

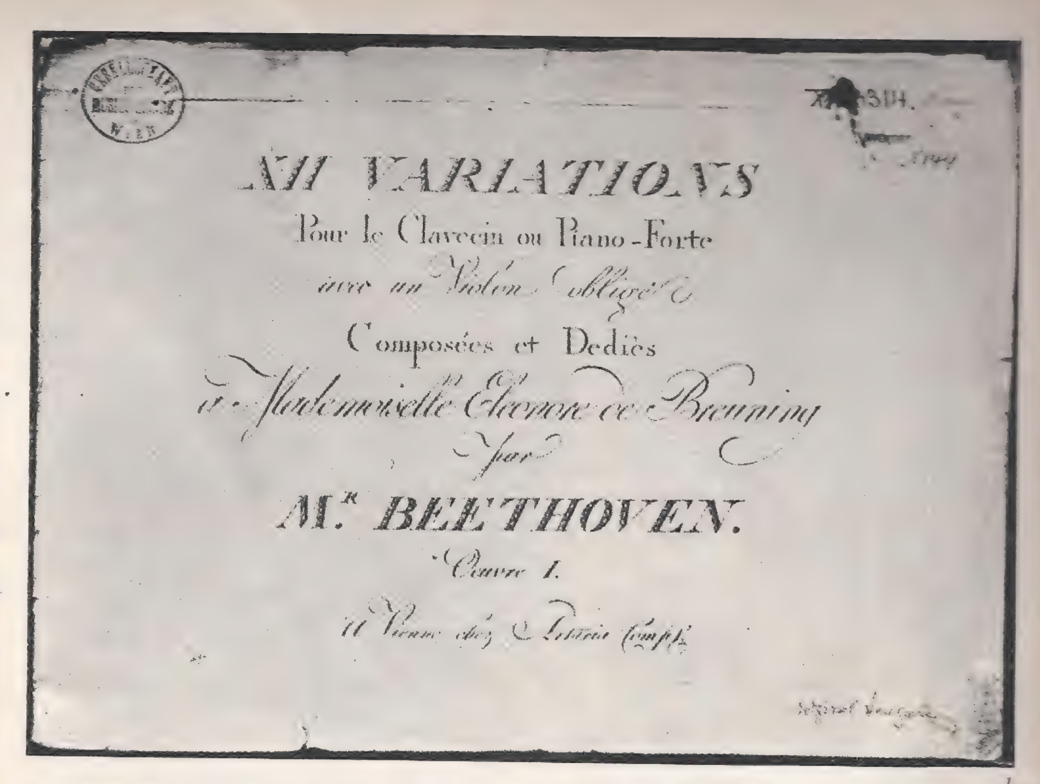
3. El Hoftheater de Dresde. Dresde Deutsche Photothek (Arborio Mella).

genio universal de Mozart, que como compositor instrumental y vocal logró una idéntica perfección en todos los géneros entonces existentes, la obra vocal de Ludwig van Beethoven permanece más bien en la sombra.

Beethoven pudo, como hemos visto, afirmarse plenamente en Viena en un breve período, gracias a un afortunado concurso de circunstancias. Esto se percibe muy bien en las sinfonías: la primera alcanza ya el nivel del arte sinfónico de la época (Haydn, Mozart) y en ella Beethoven está, por decirlo así, en el vértice de las conquistas de sus predecesores. En la segunda despuntan ya los rayos de su mundo artístico que en la tercera —la *Heroica*— está ya realizado y que ha sido felizmente definido así: "Es una expresión musical totalmente subjetiva, traspasada de ideales de altísima humanidad y de una pureza de sentimientos que excluye, sin duda, todo lo que sea bajo y frívolo". "Desde el año pasado —escribe Beethoven en 1801—, Lichnowsky me ha asignado una suma fija de 600 florines que yo podré percibir hasta hallar un empleo adecuado. Mis ocupaciones me rinden mucho y puedo decir que tengo tantas comisiones que me es imposible satisfacer todas. Si lo quisiese, tendría seis o siete editores para cada pieza y también más: no se discute en absoluto, yo pido y ellos pagan." Estas orgullosas palabras dan en cierto modo una idea de la rica producción de Beethoven hacia fines de siglo. Se trata de una docena de sonatas para piano, dos conciertos para piano, tres sonatas para violín y dos para violoncelo y otras numerosas obras de música de cámara, como la primera sinfonía, o sea, en general, de las obras numeradas del 1 al 21, si bien obras con números más altos como el lied *Adelaide*, el sexteto para instrumentos de viento op. 71, la escena y el aria *Ah pérfido* op. 65, etc., pertenecen también a este período. Esta primera etapa de su aprendizaje —correspondiente a la primera parte del segundo período fundamental, de acuerdo con la subdivisión adoptada al comienzo— concluye espontáneamente en 1803 con la *Heroica*, cuya posición límite se amplía y se consolida en las sonatas a Waldstein y a Kreutzer. Es el período del logro de la perfección técnico-compositiva, la época que señala la adquisición de una completa libertad artística del espíritu; la "comisión" se vuelve cada vez menos importante mientras que el impulso personal y subjetivo se vuelve fundamental.

El testamento de Heiligenstadt

La misma carta que nos pone al tanto de los triunfos de Beethoven en la sociedad vienesa, nos da también la primera noticia de su sordera: "Ahora, desde que estoy entre la gente, mi vida se ha hecho un poco más placentera. Con dificultad se puede concebir lo vacía que ha sido mi triste vida


XII VARIATIONS
Pour le Clavecin ou Piano-Forte
avec un Violon obligé
Composées et Dediées
à Mademoiselle Eleonore de Breuning
par
Mr. BEETHOVEN.
Oeuvre I.
à Vienne chez Artaria Comp.

1



2

pasada, qué pesadilla me ha significado mi débil oído y cómo yo debía huir de la gente y parecer un misántropo, cuando en realidad no lo soy. ¡Oh!, quisiera abrazar al mundo, si me liberase de este mal. Entonces retornaría a vosotros como un hombre completo y maduro. Deberíais verme feliz tal como me ha sido destinado en esta tierra, no infeliz. No, esto no podría soportarlo; quiero atrapar al destino por el cuello. No debe doblegarme por entero. Oh, es tan bello vivir miles de veces la vida."

La localización de la sordera de Beethoven estaba en el nervio acústico, presumiblemente en el oído interno. El sentido del sonido, sin embargo, era clarísimo y no sólo el maestro pudo hasta sus últimos instantes imaginar los sonidos y los tonos, sino que su sordera tenía el efecto de sublimarlos. Sí, se puede decir que esta enfermedad fue un factor decisivo para el estilo de su madurez; eso se revela particularmente en los últimos cuartetos para arcos. Para comprender la gravedad de la desgracia —que amenazó a Beethoven desde los veintiocho años— debemos recordar que él era entonces y por sobre todo un artista de profesión, un virtuoso del piano, y los viajes que hizo a Praga y Berlín en 1796 se podrían considerar como verdaderas giras concertísticas. Justamente por su arte y su maestría encuentra rápido acceso a los círculos de la nobleza y ejecuta gustosamente en sociedad, a menos que se lo quiera obligar a ello. Cuando se manifiestan los primeros síntomas de la incipiente sordera, se ve obligado por la crueldad del destino —incomprensible para él aún muchos años después— a renunciar al sueño de la carrera de concertista. Se cierra así para Beethoven el mundo de la sociedad vienesa y muere el aspecto expansivo de su personalidad. Su juventud se interrumpe bruscamente y se convierte, como él mismo lo afirma, en "filósofo en los años juveniles". Solamente la naturaleza, la belleza que le confirió Dios a sus composiciones le impidieron abandonarse a la desesperación, y al mismo tiempo le dieron la fuerza, como a menudo lo demostró, de vivir para el arte y solamente para él. Beethoven concebía a la naturaleza como la fuente de las más nobles energías humanas. Cierta vez anotó el siguiente pensamiento: "Se puede llamar justamente a la naturaleza una escuela del corazón. A través de ella conoceré a Dios y gozaré anticipadamente las glorias del cielo". Y de la naturaleza esperaba también un efecto benéfico para su enfermedad. Heiligenstadt era un lugar, en las cercanías de Viena, donde Beethoven se refugiaba a menudo. Ya en en el verano de 1802 el maestro sufriente se había retirado allí. Existe todavía en Probusgasse la casa que fue testimonio de su creación y de su resignación. Pero, ¿estaba verdaderamente resignado Beethoven cuando compuso aquel escrito destinado a sus hermanos, que nunca fuera entregado a sus destinatarios y que hoy conocemos como *Testamento de Heiligenstadt*? Todo su dolor, su perplejidad ante el mundo y quizá también ante sí mismo se concentran en éste que es el más humano de todos los documentos, símbolo de la mísera vida terrena de uno de los más grandes genios de la historia de la humanidad: "Oh, hombres que me juzgáis o me declaráis hostil, huraño y misántropo, cuán grande es vuestro error. Vosotros no conocéis la causa secreta de aquello que os muestra la apariencia. Mi corazón y mi ánimo sentían inclinación por el tierno sentimiento de la benevolencia desde la infancia. Estaba dispuesto a cumplir grandes actos; pero pensad que desde hace seis años me ha golpeado un mal incurable. Distraído de un año a otro con la esperanza de una curación, y finalmente enfrentado con la visión de una lenta enfermedad, nacido con un temperamento vivo y ardiente, sensible a las distracciones de la sociedad, me vi obligado a aislarme y a llevar una vida solitaria. A veces, cuando me he esforzado por superar la dificultad, cómo han sido cruelmente frustradas mis tentativas por la experiencia doblemente dolorosa de mi oído enfermo; sin embargo, no tengo todavía el coraje de decir a la gente: ¡Hablad más fuerte, gritad, porque soy sordo! ¡Ay de mí!, ¿cómo podría denunciar la debilidad de un sentido que en mí habría debido existir en un grado más perfecto que en los otros, un sentido que yo poseía en un alto grado de perfección, como pocos en mi profesión lo han tenido? Tales acontecimientos me han llevado al borde de la desesperación; poco ha faltado para que yo mismo pusiese fin a mi vida. Sólo el arte me lo ha impedido. Ah, me parecía imposible dejar el mundo antes de haber terminado lo que sentía que estaba llamado a cumplir. ¡Obligado a convertirme en filósofo ya a los veintiocho años! No es fácil y sobre todo para un artista es más difícil que para cualquier otro . . . Oh Dios, tú ves en mi intimidad, tú sabes; tú ves que el amor a la humanidad y todos los sentimientos más generosos me poseen. Oh, hombres, si algún día leéis estas palabras, recordad que habéis sido injustos conmigo; y el infeliz se consuele encontrando a alguien semejante que, a pesar de todas las dificultades de la naturaleza, ha hecho de todo por ser admitido en el rango de los artistas y de los hombres dignos. Así pues, yo pido licencia y bien tristemente . . . Sí, la esperanza acariciada que hasta ahora he tenido, de ser curado, por lo menos hasta cierto punto, ahora debe abandonarme por completo. Como las hojas de otoño caen porque se han marchitado, así la esperanza se ha secado para mí. Casi como he venido aquí, me voy. Hasta aquel gran coraje que a veces animaba en las bellas jornadas estivales, ha desaparecido. Oh, Providencia, ¡hazme aparecer, al menos una sola vez, un día de alegría¡ Ya hace tiempo que me es desconocido el eco íntimo de la verdadera felicidad. ¿Cuándo, cuándo, oh divinidad,



3



4



5

1. XII Variaciones para piano dedicadas a Eleonora Breuning. París, B. N. (Snark).

2. Tarjeta de Beethoven a Eleonora Breuning: "Soyez aussi hereuse qu'aimée". París, B. N. (Snark).

3. Teresa von Brunswick, amiga de Beethoven. Pintura al óleo de Lampi. París, B. N. (Snark).

4. Retrato de Bettina Brentano. París, B. N. Cabinet des etampes (Snark).

5. Anónimo. Giulietta Guicciardi, alumna de Beethoven. Viena, Biblioteca Nacional (Snark).
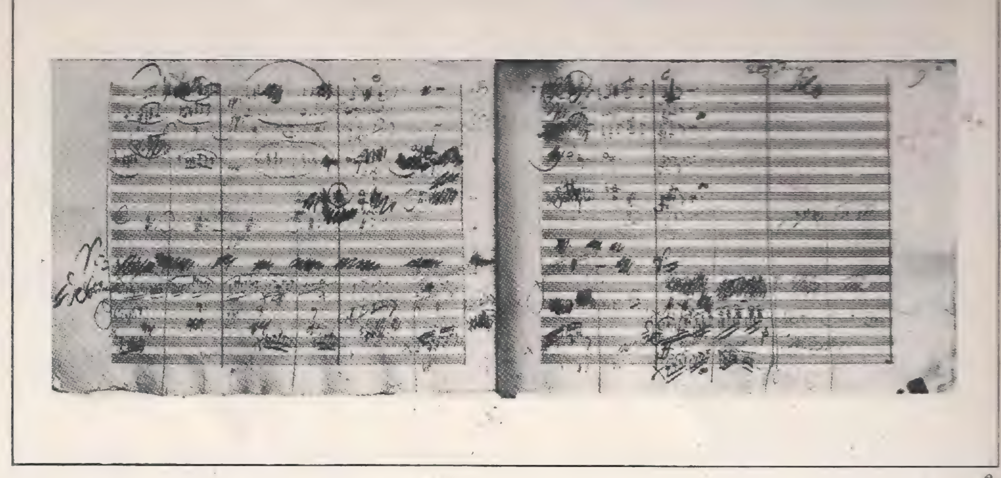




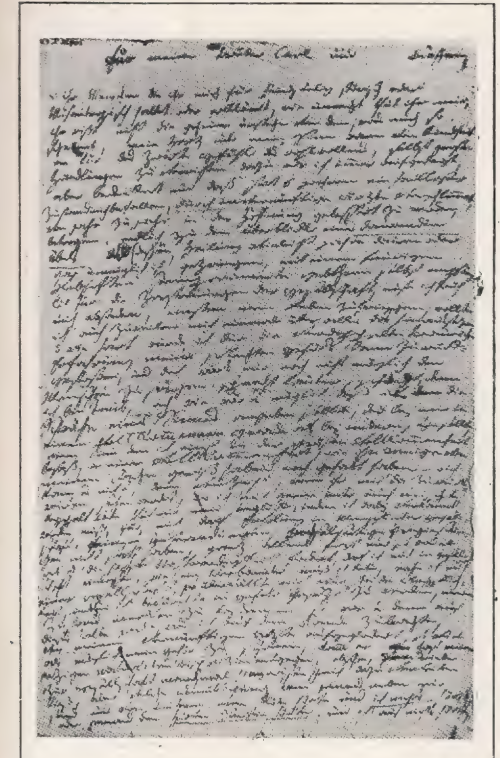
Beethoven
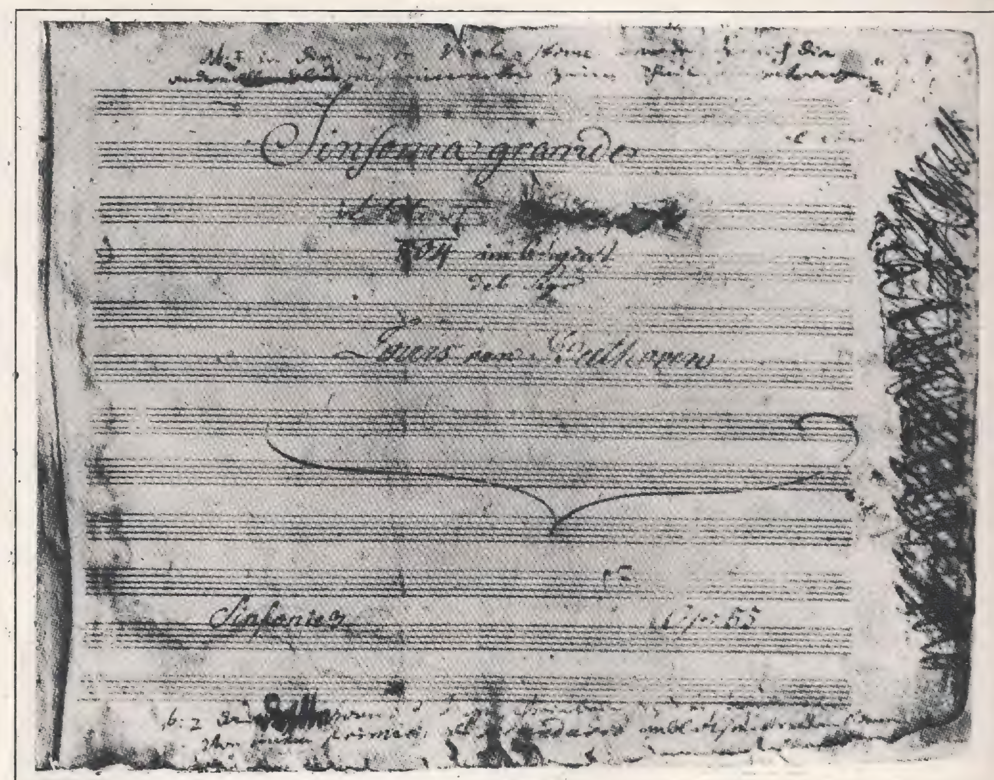


1



2


Für meinen Bruder Carl und

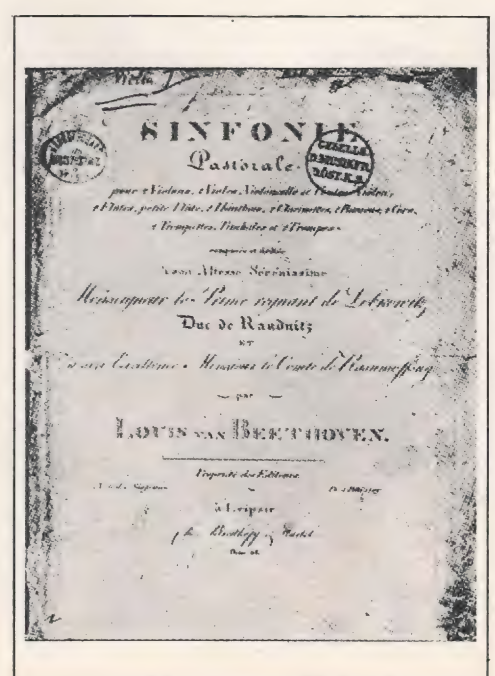
3


Sinfonia grande
Luigi van Beethoven
Sinfonie
Op: 55

4



5


SINFONIE
Pastorale
Duc de Raudnitz
par
LOUIS VAN BEETHOVEN.
à Leipsic

6


Drei
Sonaten
fürs
Klavier
dem
Hochwürdigster Erzbischofe
und
Kurfürsten zu Köln
Maximilian Friedrich
meinem gnädigsten HERRN
gewidmet und verfertiget
von Ludwig van Beethoven
alt eilf Jahr.
Speier
In Rath Boßlers Verlage.

7

podré nuevamente gustarla en el templo de la naturaleza y de los hombres? ¿Jamás? . . . ¡No, sería demasiado cruel!".
¿No es posible deducir de este testamento, algo más que resignación, algo más que el deseo de abandonar para siempre este mundo? ¿No es acaso una respuesta de Beethoven a las vicisitudes de Werther, de cuya célebre carta reproduce literalmente un trozo?; ¿no significa más bien una superación del período del "Sturm-und-Drang" por medio de esa voluntad autónoma que no confía en el cielo y en el infierno y se construye un universo por sí solo contra un mundo lleno de insidias y de obstáculos? El testamento es, sí, un documento de la crisis, pero es también la sublimación de la más profunda desesperación a la simple confesión: "Estoy resignado".
Justamente los años de la sordera fueron un período de profunda actividad, al mismo tiempo que su vida en aquellos años registraba una gloriosa ascención. Múltiple y extraordinaria es la producción de los primeros años del nuevo siglo: ocho sonatas para piano, el concierto para piano en do menor op. 37, muchas otras composiciones para el mismo instrumento y seis cuartetos para arcos op. 18, el settimino op. 20, cinco sonatas para violín, las dos romanzas para violín opp. 40 y 50, el oratorio *Cristo sobre el monte de los olivos* op. 85 y la música para el ballet *Los hombres de Prometeo*. A tanta copiosidad se contrapone el año siguiente, 1803, con solamente dos obras maestras, la *Heroica* op. 55 y la sonata para violín en la mayor op. 47, dedicada al virtuoso del violín Rudolph Kreutzer, y además, los seis lieder de Gellert.

La Heróica

Beethoven es el primer compositor que quiere ser algo más que un simple músico. Quiere ser considerado el poeta de la música y con su arte quiere mejorar el mundo y la humanidad. En efecto, de él proviene un ethos que fue realizado solamente en las grandes poesías de Schiller. Lo grande, lo sublime y lo bello son motivos que han inspirado a Beethoven para toda la vida. Hay en él una fuerza irrefrenable que en las grandes sinfonías llega a lo titánico. Su ideal es el cónsul Napoleón, del cual naturalmente se aleja cuando éste se hace proclamar emperador: "Nuestra época tiene necesidad de espíritus potentes que castiguen a estos mezquinos, pérfidos, miserables bribones de individuos, aunque mi corazón se rehusa a hacer el mal a un ser humano".
La *Heroica* constituye, por así decirlo, un giro en la valoración del gran público con respecto al maestro. No es que los numerosos ataques en su contra disminuyan de intensidad, sino que ahora se forman dos filas opuestas: aquellos que desean que retorne a su viejo estilo, al estilo de las dos primeras sinfonías y del encantador *Settimino* y el restringido grupo de los que, entusiastas o íntimamente conquistados, le tributan un reconocimiento incondicional. El crítico del autorizado "Allgemeine Zeitung" de Leipzig, juzgaba así la sonata a Kreutzer: "A decir verdad, no tenemos todavía nada de este género, o más bien nada que extienda tanto los confines de este género y luego efectivamente los colme". Y sobre la *Heroica*, el mismo periódico escribe: "Es asombroso con qué maestría se mantiene unitario el primer movimiento, a pesar de su extensión". Un juicio que continúa siendo válido en su feliz concisión. Es significativo que, en la primera ejecución parisina de 1811, la *Heroica* fuera acogida con aplausos frenéticos. Ya en 1798 había tenido Beethoven la idea de una sinfonía heroica cuando el general Bernardotte le había sugerido exaltar al cónsul Napoleón con una composición musical.
En Napoleón, Beethoven veía al triunfador sobre el caos revolucionario y lo compara a los más grandes jefes romanos. Cuando la proclamación del emperador destruyó aquella imagen, más cercana a los héroes de su predilecto Plutarco que a la realidad, después del simbólico gesto de destrozar la dedicatoria a Napoleón, el contenido esencial de la poderosa obra, resultó aún más nítido: cae el heroísmo exterior y emerge el interior, aquel heroísmo que él mismo encarnaba, oscilando entre los polos de una renuncia a la vida y de la rebelión contra el destino en una lucha terrible del alma. Cuando a través de esta lucha aprendió, con el espíritu de la primitiva aspiración clásica a un canto heroico, a revestir de paños heroicos los sentimientos de la humanidad —victoriosa o sufriente—, tomó forma en él la primera obra sinfónica gigantesca.

Amor y música

Si la diferencia entre Mozart y Beethoven corresponde a la antítesis entre realismo e idealismo, tal contraposición es aplicable también a las relaciones de los dos compositores con las mujeres. Mozart era realista, no sólo en la música, sino también en las relaciones con el prójimo. El comportamiento de Beethoven hacia las mujeres, siempre sui generis, no ha sido nunca exactamente comprendido por la posteridad, sobre todo por aquellos que pretendieron atribuirle una vida monástica o que afirmaban que "en su vida el elemento erótico había tenido poca o ninguna importancia", de manera que la fuerza del eros podía acrecentar su espiritualidad. Entendida así, la tesis de la "sublimación del erotismo, raíz de toda creación artística", se adapta tan poco a él como a cualquier otro.
Es bueno recordar una vez más que los factores externos de la vida, a los cuales pertenece, en tal sentido, y en la personalidad de Beethoven, también el amor, han constituido para él un impulso, un temple quizá,

En las páginas centrales: Mozart, Haydn, Beethoven, en un grabado. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).

1. *La casa de Beethoven en Viena donde redactó, el 6 de octubre de 1802, el* Testamento de Heiligenstadt, *Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).*

2. *Ludwig van Beethoven. Op. 61. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).*

3. *La primera página del* Testamento de Heiligenstadt. *Hist. Mus. de Stadt Wien (Arborio Mella).*

4. *Carátula de la partitura de la* Heroica. *Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella)*
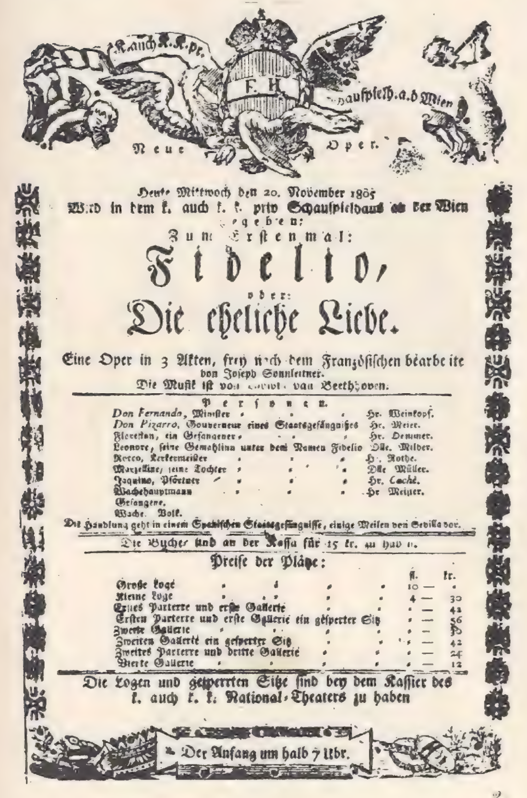
5. *Grabado de Riedel* R. Kreutzer. *París, B. N. (Snark).*

6. *Carátula de la primera edición de la* Sinfonía Pastoral. *Arch. Resnais (Snark).*

7. *Carátula de las tres primeras sonatas para piano de Beethoven. Arch. Resnais (Snark).*



1



K. auch K. K. pr. Schauspielh. a. d. Wien

Neue Oper.

Heute Mittwoch den 20. November 1805
Wird in dem k. auch k. k. priv Schauspielhaus an der Wien
gegeben:
Zum Erstenmal:

Fidelio,
oder:
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleitner.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnißes	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlinn unter dem Namen Fidelio	Dlle. Milder.
Rocco, Kerkermeister	Hr. Rothe.
Marzelline, seine Tochter	Dlle Müller.
Jaquino, Pförtner	Hr. Cache.
Wachehauptmann	Hr Meister.
Gefangene.	
Wache. Volk.	

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Kassa für 15 kr. zu haben.

Preise der Pläze:

	fl.	kr.
Große Loge	10 —	
Kleine Loge	4 —	30
Erstes Parterre und erste Gallerie	—	42
Ersten Parterre und erste Gallerie ein gesperter Siz	—	56
Zweite Gallerie	—	35
Zweiten Gallerie ein gesperter Siz	—	42
Zweites Parterre und dritte Gallerie	—	24
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und gesperrten Sitze sind bey dem Kassier des k. auch k. k. National-Theaters zu haben

Der Anfang um halb 7 Uhr.

2



3

pero nunca un elemento esencial en su obra. En efecto, "su obra brotó de aquella profundidad que ni la salud ni la enfermedad, ni la felicidad doméstica ni la adversidad pueden proporcionar". Hemos dicho ya que su actividad fue particularmente fecunda justamente en los períodos de más penoso trabajo íntimo o de enfermedad. Así, el amor no tuvo nunca un lugar decisivo ni en su vida ni en su obra. Él mismo ocultó a sus contemporáneos y a la posteridad todas las experiencias amorosas que pudieron sobrepasar los términos de la exaltación y también el límite burgués del "deseo de casarse" —un aspecto burgués realmente extraño en el perfil biográfico del gran Solitario— con ese sentido del pudor que le era propio, ya que durante toda su vida permaneció rigurosamente alejado de toda frivolidad. Y nadie fue capaz de escribir una obra más moral, más lejana del erotismo, más pura que el *Fidelio*.

Sucede así que nosotros conocemos solamente los nombres de pocas figuras femeninas en la vida del artista, a pesar de que Beethoven pareciera siempre atrapado por el amor, como si creyera no poder vivir sin él. "En Viena, Beethoven, estaba siempre en el centro de aventuras amorosas y a veces hizo conquistas que, para algún Adonis habían sido, no digo imposibles, pero sí muy difíciles. Pero desde los comienzos tenía un concepto extraordinariamente elevado de las relaciones entre el hombre y la mujer, un concepto que correspondía en todo y para todo a su carácter moral". No por nada, de la *Crítica de la razón práctica* de Kant anotó una vez esta frase lapidaria: "¡La ley moral entre nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros! ¡Kant!!!¡" Así ha de entenderse también cuando escribe en su diario: "La satisfacción de los sentidos sin comunión del alma es y sigue siendo algo bestial. Después de ella, no queda huella de un sentimiento noble sino de un sentimiento culpable".

Como también en Mozart, en Beethoven la satisfacción artística se unió a menudo con la simpatía afectuosa. Así estuvo particularmente allegada a él la condesa de Erdödy, una dama delicada y enfermiza, hábil pianista, en cuya casa vivió durante largo tiempo y a quien escribiera cartas singularmente tiernas. Sin embargo, no se ha podido hasta ahora determinar con certeza, a pesar de los apasionados esfuerzos de los estudiosos, si la célebre carta, dividida en tres partes, a la "inmortal amada", que se encontró después de la muerte de Beethoven en un cajón secreto de un viejo armario y que, por lo tanto, no llegó nunca a destino —como el testamento de Heiligenstadt— iba dirigida a ella o a Amalia Sebald, la "cantante de la voz maravillosa" o a la condesa Teresa Brunswick o a alguna otra dama desconocida.

"¡Ángel mío, mi todo, mi yo! . . . ¿Por qué esta angustia profunda, cuando habla la necesidad? ¿Puede nuestro amor subsistir sólo a costa de sacrificios, renunciando a todo? ¿Puedes tú no ser enteramente mía y yo no enteramente tuyo? ¡Oh, Dios, mira la belleza de la naturaleza y calma tu ansia por el deber. El amor pide todo y con derecho; así lo siento por mí hacia ti y por ti hacia mí. Sólo que tú olvidas fácilmente que yo debo vivir por ti y por mí. Si no estuviésemos tan unidos experimentarías poca pena, por eso, como yo. Tú sufres. A donde yo esté, estás conmigo. Me hablo y te hablo. ¡Haz que pueda vivir contigo! ¡Qué sería de nuestra vida!!!, así!!! sin ti! Estoy por adormecerme y mis pensamientos se dirigen hacia ti, mi inmortal amada, ahora gozosos, luego de nuevo tristes, mientras espero saber si el destino atenderá nuestras súplicas. ¡Sé serena! Sólo considerando serenamente nuestra existencia, podremos lograr el fin de vivir juntos. ¡Sé serena! ¡Ámame! Hoy, ayer, ¡Qué desgarrador deseo de estar contigo, contigo, contigo! ¡Vida mía, mi todo, adiós! Ámame siempre, no dudes del fidelísimo corazón de tu amado Ludwig. ¡Eternamente tuyo, eternamente mía, eternamente nosotros!"

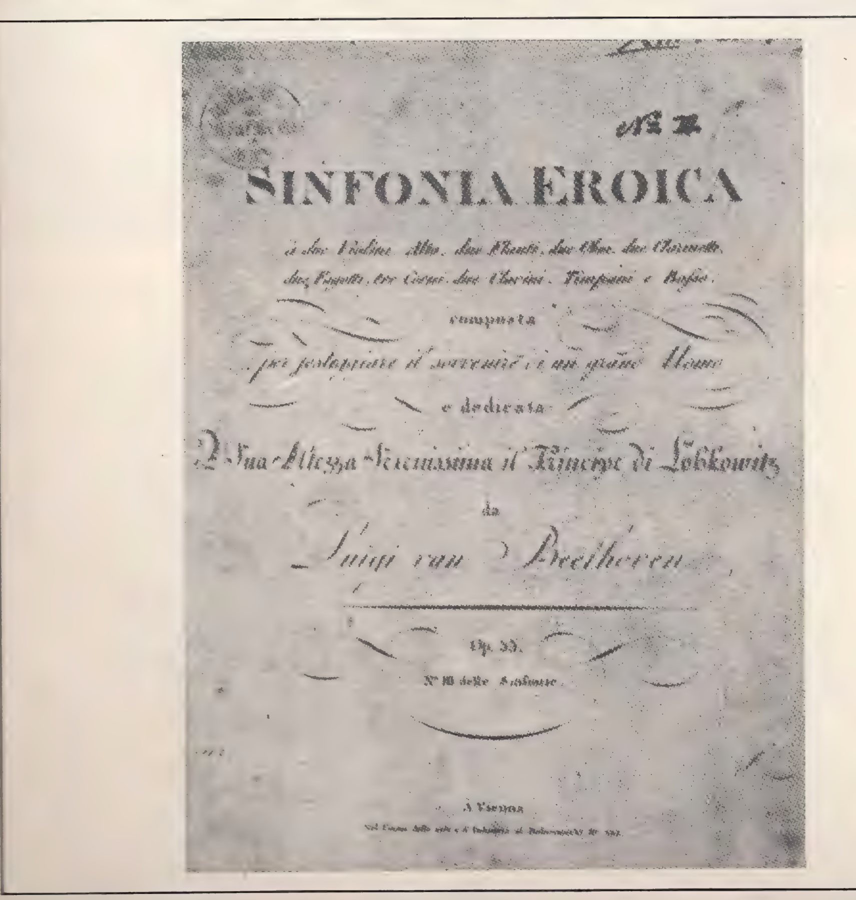
Bettina Brentano, conocida por Beethoven en 1810, tuvo también un papel importante entre las mujeres que lo rodearon. Sin llegar a los veinte años, poseía ya la rara virtud de saber escuchar y también una fantasía vivaz. Quizá Beethoven se confió a ella más espontáneamente, porque no estuvo tan cercana de su corazón como otras y supo por eso escuchar mejor los soliloquios del maestro sordo. De las tres famosas cartas a Bettina probablemente una sola es auténtica, las otras inventadas por ella, como las confidencias de Beethoven en las cartas de Bettina a Goethe. Sin embargo, estas noticias son importantes como imagen de la intimidad de Beethoven reflejada en una joven alma femenina, romántica y exaltada.

"Cuando vi aquél del cual ahora quiero hablar, olvidé todo el mundo. Todavía el mundo desaparece para mí, cuando lo recuerdo . . . Sí, desaparece. Es Beethoven aquél de quien hablo."

Por obra de Bettina, Goethe se hizo una idea entusiasta de Beethoven. El destino quiso después que se encontraran personalmente: los más grandes en su campo. Beethoven en devota admiración por el príncipe de los poetas que, sin embargo, rechazó el temperamento desordenado y titánico del compositor, demostrando sólo un escaso interés por su música. La diferencia de generaciones se expresaba, naturalmente, en las concepciones musicales: las ideas musicales de Goethe estaban profundamente enraizadas en el racionalismo del siglo XVIII.

Poner en música sus poesías, como él hubiera deseado, significaba sólo dar un pretexto a la poesía y no distraer la atención del oyente de sus versos. No es de extrañar entonces que prefiriera compositores como Reichardt y Zelter a maestros como Schubert y Beethoven.

4



SINFONIA EROICA

composta

per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo

e dedicata

A Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz

da

Luigi van Beethoven

Op. 55.

A Vienna

5

1. *Escena de* Fidelio. *Viena, Bildarchiv d. Oest Nationalbibliothek (Arborio Mella).*

2. *Cartel de* Fidelio. *Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).*

3. *Grabado de S. C. Miger del dibujo de C. N. Cochin, 1782,* Jean Wenzel Stick, *llamado Giovanni Punto (1748-1805), gran compositor y ejecutor de cuerno, que inició a Beethoven en la técnica de su instrumento.*

4. *La ocupación de Viena por parte del ejército francés en 1805. París, B. N. (Snark).*

5. *Carátula de la tercera sinfonía, la* Heroica.

Große
musikalische Akademie
von
Herrn L. van Beethoven,
welche
morgen am 7. May 1824,
im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore,
gehalten wird.

Die dabey vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven.

Erstens. Große Ouverture.

Zweytens. Drey große Hymnen, mit Solo- und Chor-Stimmen.

Drittens. Große Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo und Chor-Stimmen, auf Schillers Lied, an die Freude.

Die Solo-Stimmen werden die Dlles. Sontag und Unger, und die Herren Haitzinger und Seipelt vortragen. Herr Schuppanzigh hat die Direction des Orchesters, Herr Kapellmeister Umlauf die Leitung des Ganzen, und der Musik-Verein die Verstärkung des Chors und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen.

Herr Ludwig van Beethoven selbst, wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

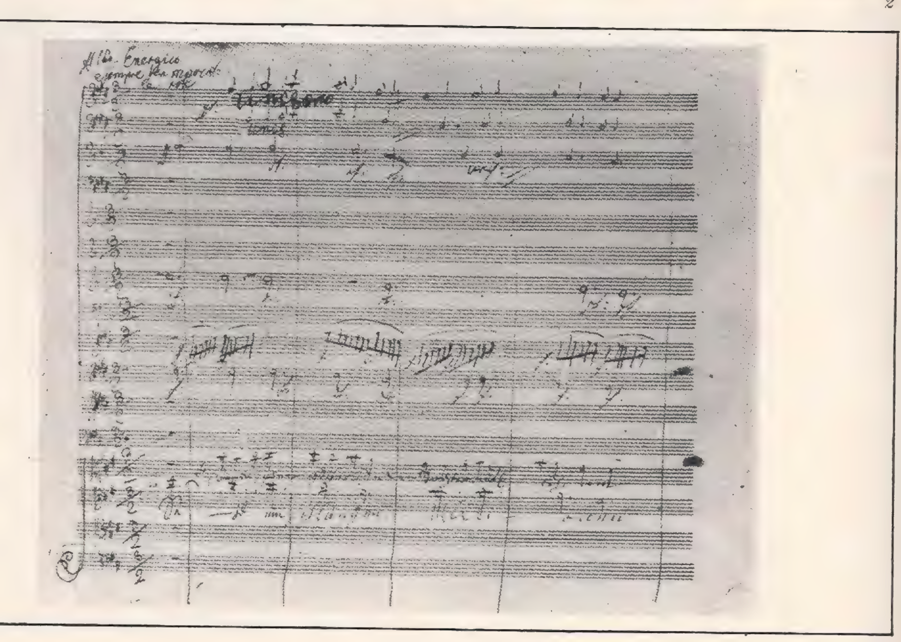
Die Logen und gesperrten Sitze sind am Tage der Vorstellung an der Theaterkasse, in der Kärnthnerstraße Nro 1038, im Eckhause beym Kärnthnerthore, im ersten Stocke, zu den gewöhnlichen Amtsstunden zu haben.

Freybillete sind ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr Abends.

1

2



3

1. El archiduque Rodolfo de Austria. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).

2. Manifiesto de la primera ejecución de la novena sinfonía de Beethoven. Paris, B. N. (Snark).

3. Ludwig van Beethoven. De la partitura de la novela sinfonía. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).

Sugestiones de la naturaleza

"Es una especie de sacudida eléctrica la que mueve al espíritu a una creación musical fluida, corriente. Yo soy una naturaleza eléctrica", dijo de sí Beethoven un día. Estas palabras expresan su profunda comunión con toda fuerza primordial. Se omitiría un aspecto destacado de su vida, si se olvidase su profundo amor por la naturaleza y por todo lo simple. Aun bajo este aspecto es un auténtico hijo de su tiempo, muy alejado del siglo XVIII, con su concepto de la naturaleza singular, estilizado, sensitivo (recuérdese el *Retorno a la naturaleza* de Rousseau y en consecuencia la infatuación pastoril de las clases altas, fruto de un equívoco) y ya partícipe del más fuerte sentido de la naturaleza del romanticismo literario.

"Nosotros debemos imaginarnos en Beethoven a un hombre —escribe un antiguo biógrafo—, en el que la naturaleza se ha identificado plenamente. No las leyes, sino más bien la potencia elemental de la naturaleza lo había fascinado. Y lo único que se conmovía en el goce efectivo de la naturaleza, eran sus sentimientos.

"De tal modo, el espíritu de la naturaleza se le había revelado en toda su potencia y lo había hecho capaz de crear una obra, la sinfonía pastoral, que no tiene igual en toda la literatura musical."

Aun así —al contrario de la quinta— la cuarta sinfonía puede ser considerada como un refugio en la naturaleza; tal carácter es todavía más acentuado en la sexta, por explícito propósito de Beethoven mismo. La obra nace durante la elaboración de la quinta, la *sinfonía del destino*, en completa independencia, casi como antítesis espiritual y compromiso creador. La declaración de Beethoven: "Más expresión del sentimento que pintura", que precede a la obra, verdaderamente divina, demuestra su preocupación de ser mal entendido como "programático", su intenso sentimiento de la naturaleza debía transformarse en sonido, en forma rigurosamente sinfónica, sin la más simple ilustración.

Beethoven había dicho una vez a Bettina Brentano: "La música es una manfestación más alta que toda sabiduría y que toda filosofía. Quien está en condiciones de entender mi música, debe liberarse de todas las miserias en que se arrastran los otros". Y en esta carta se lee: "A través del sufrimiento se llega a la alegría". Por estas afirmaciones es natural que, justamente en los años más amargos pudieran nacer obras tan "alejadas" como la cuarta y la sexta sinfonías, la sonata *Pastoral*, la sonata *Primavera* que por su gracia y su fuerza, junto a la sonata a Kreutzer, se sitúa en pleno contraste de efectos respecto a las más populares sonatas para violín y a las dos romanzas también para violín.

Un artista europeo

La posición de Beethoven no sólo en la historia de la música, sino también entre los músicos de su tiempo fue consolidada definitivamente por la *Heroica*. La aspereza y la violencia de sus adversarios musicales, de los críticos, ya no podían perjudicar a la fama siempre creciente y la estima de los contemporáneos. Su prestigio, sin embargo, no queda circunscripto a Viena. Después de la muerte de Haydn fue considerado, sin discusión, el primer maestro de la música instrumental y debe tenerse presente que sus obras obtuvieron los mayores éxitos especialmente en Francia y en Inglaterra. Que la música de la tercera y de la quinta, afín al espíritu de la Revolución francesa, encontrara un eco entusiasta en Francia, es obvio. De la increíble cosecha de estos años, o sea del período creador medio, que tiene sus límites extremos en la tercera y octava sinfonías, se podrían recordar el magnífico concierto para violín op. 61 —la única obra que ha quedado de este género—, los tres cuartetos Rasumowsky op. 59, los dos cuartetos para arco opp. 74 y 95, la fantasía para coro op. 80, el gran concierto para piano en mi bemol mayor op. 73, las sonatas para piano opp. 78 y 81 a (*Les adieux*), la última sonata para violín op. 96, y las músicas operísticas para *Coriolano* y para *Egmont*. En estas obras Beethoven fuerza los límites de la interpretación musical habitual. Aspira a volver determinante un nuevo principio creador, que define en estos términos: "La fantasía quiere afirmar también su derecho y actualmente debe entrar otro elemento en la antigua forma tradicional, el elemento verdaderamente poético". Ahora la música cambia su esencia en Beethoven, porque ya no la juzga como algo absoluto con un significado exclusivo por sí mismo, sino que da a la música adquirida por él el mismo sentido de una confesión. Por lo tanto, las obras de este período creador no son ya música de sociedad en el sentido del siglo XVIII sino que expresan las confesiones de una personalidad que se siente conscientemente "poeta de la música" y que presenta la absoluta exigencia de mostrar al mundo detestable, a despecho de todos los golpes del destino, la propia imagen humana del mundo reflejada en la obra artística. Penetran así en la esfera de la música, dejándole su impronta, tendencias morales, idealistas, ideológicas, y tal vez políticas. La música romántica del individualista siglo XIX adquiere forma.

En estos memorables años de actividad, Beethoven alcanzó aquel grado de potencia expresiva por la cual se le atribuyó el pleno reconocimiento de su madurez artística.

Una autoridad como Reichardt lo proclama el auténtico heredero de Haydn y Mozart en el campo de los cuartetos para arco; la Academia de Ciencias de Amsterdam lo nombra miembro correspondiente. Es exactamente el momento en que Haydn desaparece. Después en 1815, Viena, su patria de elección, le conferirá el derecho de ciudadanía.

En 1808 Beethoven había recibido, por intermedio del conde Waldburg, mayordomo de la casa real, el nombramiento como director de la orquesta de corte, en la corte del rey Jerónimo en Kassel. Aunque la oferta parecía alentadora y se daba amplia libertad a sus reclamos, Beethoven dudó mucho y al final, cuando se declaró —por escrito— dispuesto a su aceptación se complicó con tantas condiciones y observaciones que surge la duda de si no fueron impuestas con el fin de evitar que la otra parte aceptara el acuerdo. Las razones por las cuales dudó son evidentes: la atmósfera de Viena, en la que se sentía sin duda a su gusto, y que sólo a un precio muy alto estaba dispuesto a dejar, lo tenía cautivado. Por otra parte, también jugaba con éxito una cierta diplomacia de Beethoven, porque en el círculo de los hombres que supieron realmente admirarlo con todo el corazón, estaban ahora tres que le eran particularmente queridos, el archiduque Rodolfo, que desde hacía algún tiempo era su alumno, y los príncipes Lobkowitz y Kinsky. Ellos destinaron a Beethoven, con la obligación de que viviese en Viena y en la jurisdicción austríaca, una pensión anual de cuatro mil florines. Un gesto patriótico que redundará en honor de aquellos hombres, que consiguieron así que Beethoven residiera en la capital imperial por toda su vida. Salvaguardando plenamente y en sentido moderno la total independencia del artista, el acuerdo se formuló en los siguientes términos: "Aspiración y meta de todo artista debe ser la de asegurarse una posición que le garantice el poder atender a la elaboración de las más grandes obras sin que lo distraigan otras ocupaciones y consideraciones de orden económico. Por lo tanto, un poeta de la música no puede tener otro deseo más vivo que el de dedicarse, tranquilo, a la concepción de las más grandes obras para llevarlas luego al conocimiento del público. Además, debe tener presente los días de la vejez y tratar de procurar una renta suficiente."

Ahora, finalmente, la existencia de Beethoven había logrado la plena seguridad. "Queda, sin embargo, todavía una manía de Beethoven, la de quejarse de sus condiciones económicas." Su patrimonio, en efectivo y en acciones bancarais, ascendía a su muerte a la suma de nueve mil florines, una suma considerable para aquellos tiempos. Ni siquiera en el otoño de 1811 (inflación vienesa), cuando el decreto financiero reduce su renta, y el príncipe Lobkowitz fue puesto bajo curaduría, o mientras el príncipe Kinsky perdía la vida una año después por una caída de caballo, Beethoven sufrió ninguna pérdida sustancial porque el archiduque Rodolfo le hizo pagar la renta sin retenciones y finalmente, después de algunos problemas, obtuvo también el pago total

de las sumas que se le debían por las otras partes.

En 1813 Beethoven experimentaría el más grande triunfo público de su vida, caso extraño por tratarse de una obra que él había compuesto en oposición a su genio. Se trata de la curiosa sinfonía de batalla *La victoria de Wellington en la batalla de Victoria* op. 91. Entre los proyectos de perfeccionamiento de Beethoven, que fueron múltiples e interesantes, tuvo una parte importante un viaje artístico a Inglaterra, la América de esa época, que él quería emprender con el mecánico Mälzel, inventor del metrónomo y constructor de diversos instrumentos musicales mecánicos. Mälzel había fabricado una orquesta mecánica, llamada "Panharmonikon", un carrillón de gran estilo para el cual el maestro esbozó la obra antes citada. Cuando los proyectos de viaje se esfumaron, Beethoven instrumentó la obra y la hizo ejecutar en la sala de la Universidad de Viena, juntamente con la séptima sinfonía, que después de aquel colosal cuadro de batalla, aparecía como algo casi secundario. Luego se incluyó también en el mismo programa la primera ejecución de la octava sinfonía.

En 1814, el año que podemos considerar como la culminación del éxito en la vida de Beethoven, se realizaron dos ejecuciones más ante los príncipes del Congreso de Viena. "El entusiasmo del público, compuesto por cerca de 6.000 espectadores —refiere su biógrafo— y el de la numerosa barra de los integrantes de la orquesta y el coro, fue indescriptible; cada uno parecía tener la sensación de que un momento como ese no se repetiría jamás en su propia vida.

El último período. Fidelio

En este año tan admirablemente fecundo, Beethoven no sólo llegó a la culminación de su gloria terrena, sino que reencontró una vena creadora llena de frescura casi juvenil, antes de que comenzase el período de aislamiento, de plenitud y de perfeccionamiento, cuyas obras ubicamos dentro del tercer y último período estilístico en la producción del maestro. En 1814 retoma *Fidelio* para su elaboración definitiva. Luego, cae el telón sobre este importante período de su vida. Ahora, se vuelve cada vez más solitario y su sordera se hace completa. Comienza la etapa del silencio, del prestar atención a lo íntimo, a las últimas fuentes de la creación. Es un hecho significativo que las últimas obras de Beethoven no sean ni sinfonías, ni óperas teatrales, sino cuartetos para arcos, que requieren por lo tanto ese instrumento ideal, dotado como pocos para expresar lo más íntimo y personal en una forma exenta de toda pompa y esplendor exterior.

La temporada teatral vienesa de 1802-1803 había presentado las tres óperas de la salvación de Cherubini, *Lodoiska*, *Il portatore di acqua* y *Elisa*. La llamada ópera de salvación, con sus profundas aspiraciones humanas, debió hacer vibrar el corazón de Beethoven, mientras una materia romántica como la de *Melusina* —propuesta una vez por Grillparzer al maestro, siempre a la búsqueda de temas— podía suscitarle a lo sumo algún interés, pero no un fervor interior. Beethoven expresó su estima por Cherubini en una carta que no tuvo nunca respuesta: "Aprecio vuestras óperas teatrales más que todas las otras. Me entusiasmo cada vez que siento una nueva ópera suya y tomo parte en ellas más intensamente que en las mías. En síntesis: os honro y os estimo." Aunque Beethoven apreciase particularmente *Il portatore di acqua* desde el punto de vista musical, fue *Elisa* la obra que obtuvo su mayor admiración, una ópera en la que el heroísmo de una mujer obtiene la salvación del amado.

Es interesante notar cómo Beethoven —todavía un principiante en el campo operístico— se dispone prudentemente al trabajo para la primera redacción de *Fidelio* que, iniciado en 1803, como lo indican los primeros apuntes, presenta aún muchas características del *Singspiel* (una prueba de su prudencia es que no haya comenzado con el drama elevado que, ciertamente estaba más cerca de su temperamento).

El mismo año en que Beethoven comenzó este trabajo, había sido contratado por Schikaneder como compositor operístico en el teatro "a der Wien". Y, fiel a sus empeños, se dispuso a poner música a un texto de Schikaneder: *Il fuoco di Vesta*, una gran ópera heroica. Pero cuando el puesto de Schikaneder: *Il fuoco di Vesta*, una gran Sonnleithner, cobró forma aquella ópera cuya atmósfera heroica congeniaba más con el mundo espiritual de Beethoven.

La primera ejecución de *Fidelio* tuvo lugar en 1805, una semana después del ingreso de Napoleón en Viena; resultó un fiasco que los amigos atribuyeron con justicia a la pobreza dramática de la obra. Comenzó entonces la memorable batalla en torno a *Fidelio*: "Los dos primeros actos fueron revisados de la primera a la última nota. Se tenía el reloj a la vista y se importunaba a Beethoven para que suprimiese algunas partes secundarias, demasiado extensas, pero él defendía cada compás, con una autoridad y una dignidad artística tal, que hubiera querido echarme a sus pies. Pero cuando se llegó al punto princpal, a las abreviaciones sustanciales del texto y la posible fusión de los dos primeros actos en uno solo, se puso fuera de sí y comenzó a gritar: ¡Ni siquiera una nota!, y quería marcharse con la partitura." Beethoven, que no tenía igual en el campo de la sinfonía, defendió apasionadamente la estructura de su ópera, admirablemente construida desde el punto de vista formal y musical, pero insuficiente en el aspecto dramático. El maestro mismo impedirá el éxto de la edición revisada, porque retendrá durante mucho tiempo la partitura, impulsado por la desconfianza en la gestión financiera del empresario. Sólo por la intervención del empresario teatral Georg Treitschke, la ópera obtiene, con una nueva forma, un clamoroso éxito en 1814 y emprende su camino triunfal por el mundo.

La parábola de las obras dramáticas de Beethoven, que comprende el *Fidelio*, se eleva con la música de *Prometeo* (1801-1802), prosigue con la obertura de *Coriolano*, hasta alcanzar su culminación con la música para *Egmont* y descender después rápidamente en los trabajos ocasionales de 1811 (*Las ruinas de Atenas* y *El rey Esteban*).

Las oberturas de *Leonora* Nº 3, de *Coriolano* y de *Egmont* constituyen una magnífica constelación, que forma parte del repertorio de todos los programas de conciertos y que sabe unir en modo magistral el elemento delicadamente sinfónico a un simbolismo musical poético transfigurado en el espíritu.

El tercer período estilístico de Beethoven coincide con el último decenio de su vida y culmina sobre todo en la *novena sinfonía* y en la *Missa Solemnis* para desembocar en el sereno mundo de las últmas sonatas para piano y de los dos últimos cuartetos para arcos.

En el doble *Credo* de las dos monumentales obras maestras, Beethoven supera el belicoso individualismo de los años centrales, disolviéndolo en un sentimiento más alto de universalidad y de contemplación.

Esto encuentra su incomparable expresión en las últimas composiciones de música de cámara. La forma es también aquí un medio de expresión subjetiva conscientemente empleado, pero el lenguaje en su evolución, se ha transformado nuevamente. Se ha vuelto más simple en el fraseo, más rico de significado en su estructura, acercándose a la polifonía espiritualizada de Bach.

En este período, Beethoven escribió el memorable pensamiento: "Aunque me encuentro tan en lo alto, aunque vivo momentos felices en mi esfera artística, mis espíritus terrenos me vuelven a traer hacia abajo". Esta oscura influencia de los espíritus terrenos intervino poderosamente también en la continuidad de su obra. En su ambiente se atribuyó al agotamiento la escasez de producción en los años posteriores a 1813. En realidad, fueron circunstancias externas las que lo distrajeron del trabajo creador. El hermano de Beethoven, Karl, en su testamento, había nombrado tutores del hijo menor a su mujer y al maestro. Se suscitaron naturalmente conflictos de competencia. Con la misma intensidad con que amaba a su hermano Karl, y a su sobrino, odiaba a su cuñada Johanna.

Se podría decir que su odio y su desprecio hacia ella crecía con una intensidad fuera de lo normal. Estos tratos de Beethoven y sus repercusiones positivas y negativas en la vida privada y artística del maestro, se expresan en una especie de "titanismo" que

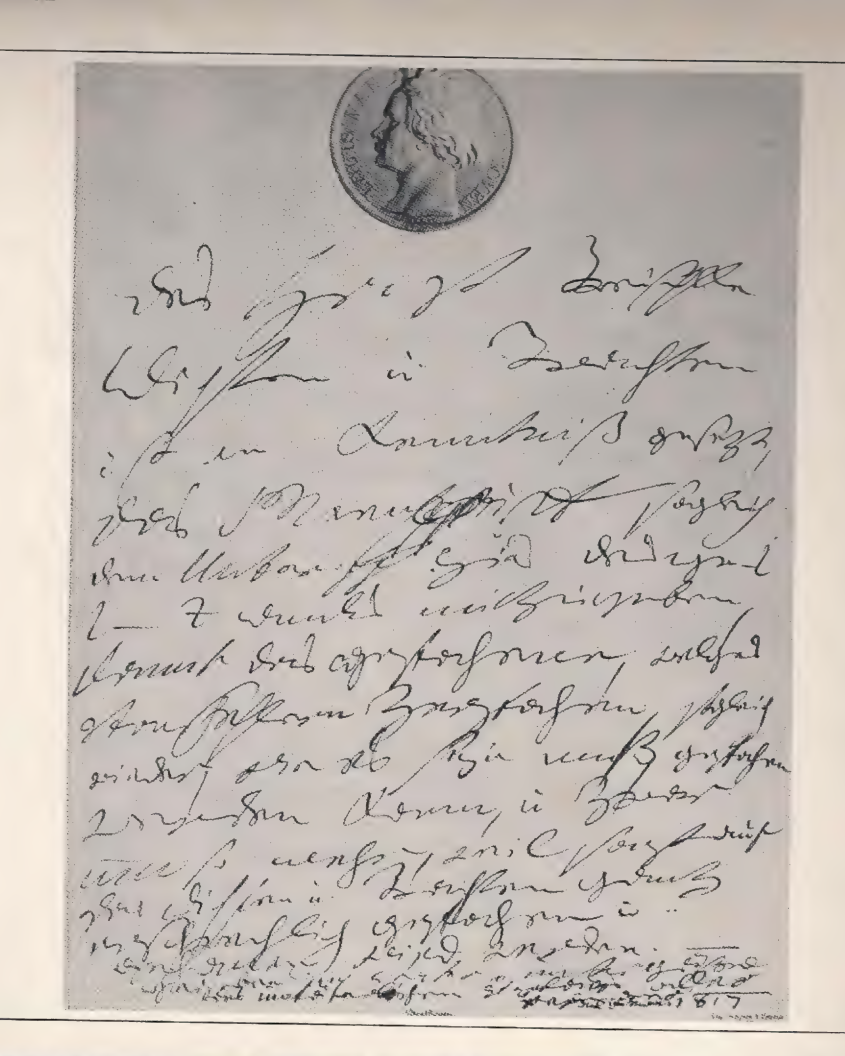


por el lado artístico se sublimó en su grandioso mundo musical, pero que en la vida terrena se concretó a menudo, en manifestaciones degradantes. Beethoven dedicó entonces todas sus energías a la obra de educación con plena responsabilidad moral: "Entonces comenzó para Beethoven, si así puede expresarse, una nueva vida afectiva; parecía que quería consagrarse en alma y cuerpo al joven y según que estuviera contento con el sobrino o que soportara fastidios y disgustos, escribía o no lograba escribir nada".

En ese mismo período el círculo de amistades se va reduciendo y deja en torno al maestro, condenado por su sordera a llevar una vida solitaria, un vacío incolmable: muere el príncipe Karl Lichnosky, el más antiguo protector de Beethoven en Viena, el cuarteto Rasumowsky se disuelve, Schuppanzigh y el violoncelista Linke dejan la capital por algunos años. Beethoven entonces se pone a proyectar viajes para huir de la soledad. Para un proyectado viaje a Inglaterra debía preparar dos sinfonías. Acepta con alegría la proposición y se dedica al esbozo de estas dos obras, pero al final, surge una sola sinfonía: la novena. Alrededor de 1818 comienza también el trabajo de una gran *Missa* para la toma de posesión del archiduque Rodolfo, nombrado arzobispo de Olmütz. Como tenía dos años de tiempo para terminar el trabajo, la obra asumía proporciones cada vez más gigantescas y su elaboración se prolongó por un período muy largo hasta que la *Missa* y la sinfonía fueron completadas definitivamente entre 1823 y 1824.

La novena sinfonía

La novena sinfonía es la clave de todo el complejo de sus obras sinfónicas y al mismo tiempo, apoteosis que las sintetiza. Todos los temas fundamentales de las grandes sinfonías dramáticas aparecen armonizadas en la novena: el heroísmo de la tercera, el fatalismo de la quinta, y la exaltación vital de la séptima. Ninguno de sus trabajos anteriores había atrapado tanto a Beethoven como la novena y los esbozos para esta obra gigantesca se remontan a 1815. Desde años atrás acariciaba la idea de poner música al himno de Schiller *A la alegría*. Pero sólo cuando los tres primeros tiempos estuvieron casi terminados, se decidió a insertar una parte del himno en el final de la sinfonía. Ricardo Wagner creía poder reconocer en esta innovación, "la declaración del fracaso de la música instrumental"; pero difícilmente se puede estar de acuerdo con esta afirmación si se tiene en cuenta el enorme acrecentamiento de la fuerza expresiva en los últimos cuartetos para arcos. Ya en la *Fantasía para coro* Beethoven había intentado introducir el coro en una obra estrictamente instrumental, un concierto para piano. Probablemente se debió a que se decidiese a la misma excepción para la no-



1



2

vena, el deseo de expresar a un grado máximo, mediante la inclusión de voces humanas, la alegría de vivir y la afirmación de los valores de la vida, que ya en la séptima sinfonía había llevado a una expresión tan arrolladora al punto de ser saludada por Ricardo Wagner, en un acceso de entusiasmo, como "grandiosa apoteosis de la danza".

La Missa Solemnis

La *Missa Solemnis* de Beethoven pertenece a las creaciones más significativas y más problemáticas del arte occidental. Esta obra religiosa monumental sobresale, fuera del tiempo, en medio del gran florecimiento de la música profana como acto creador individual. En la elaboración de su *Missa* Beethoven ya no pudo apoyarse sobre el seguro terreno de una gran tradición. Para él, la adaptación al texto de la misa se convirtió en una lucha espasmódica, personal en el sentido más profundo, con los problemas religiosos, lucha que por otro lado lo aproxima a los problemas escatológicos de la existencia humana. De familia católica, Beethoven nunca se sintió ni se consideró un creyente ortodoxo. Cuando era organista en Bonn, practicaba, obviamente, todos los actos del culto. Por otra parte, el príncipe elector Maximiliano Francisco era abierto a las ideas racionalistas y los círculos que Beethoven frecuentaba estaban saturados de ideas iluministas. En Viena encontró luego un terreno ya perfectamente preparado para el racionalismo por el emperador José II. Es muy improbable que Beethoven se haya convertido a la masonería. Un hombre como él, que durante toda la vida se preocupó por ir a la raíz de las cosas, no podía ser un creyente privado de sentido crítico.

Un biógrafo contemporáneo dice al respecto que las ideas religiosas de Beethoven se fundaban no tanto sobre la fe "sino que más bien encontraban su expresión en el deísmo. Sin basarse en ninguna teoría, él reconocía abiertamente a Dios en el mundo y también al mundo en Dios".

Los comienzos de la *Missa Solemnis* se remontan a 1814, pero el proyecto adquiere contornos definitivos en 1818 y en el mismo año comienzan los primeros esbozos. Los problemas con los que tiene que enfrentarse en la composición del texto de la *Missa* absorben tanto a Beethoven que el trabajo crece y alcanza proporciones enormes. Si la dimensión de la obra vuelve problemática su inclusión en la liturgia, también desde el punto de vista del carácter, es más una confesión personal que una obra litúrgica. En ella se configuran grandes problemas creadores. En su amplitud la *Missa Solemnis* corresponde, en el campo religioso, a las sinfonías.

La ejecución orquestal y el piano

En el transcurso de los años 1815 a 1818 se vuelve imposible para Beethoven captar lo próximo aun con la ayuda de instrumentos acústicos. Así, poco a poco, su "vida mundana" —como él mismo la ha definido— llega a su fin. La relación natural de persona a persona se torna imposible y en su lugar aparecen los *cuadernos de conversaciones*, documentos inestimables para la posteridad.

El maestro, ya casi sordo, había podido saborear los primeros éxitos del *Fidelio* reelaborado, sobre el pedestal de director de orquesta; pero el mérito fue del director Umlauf que, a sus espaldas, remediaba las confusiones provocadas por Beethoven. En el mismo período tocó también en público su trío para piano op. 97; si queremos creer a Spohr, que escuchó una prueba, "no era ya un placer". ¿Cómo juzgaban sus contemporáneos sus primeras interpretaciones? "Su manera de ejecutar el piano no era correcta y la digitación a menudo errada, pero, tratándose de él, ¿podía pensarse en el concertista? Cuando se estaba fascinado con sus concepciones, qué importaba el modo en el que sus manos las expresaban?".

Tanto en el período juvenil como en el primer período vienés de su aprendizaje, el piano ocupaba el primer puesto en su obra como medio de comunicación. Naturalmente debemos tener presente que justamente a fines de siglo —se entiende en el plano cultural— la estructura del piano sufrió una profunda transformación. Mientras antes el ideal era un sonido claro, aunque tenue, que permitiera una interpretación suelta y transparente (clavicordío y címbalo) desde el primer instante del período vienés, Beethoven fue un pianista que dio preferencia a la interpretación fuerte y sonora.

Las primeras quince sonatas del período vienés demuestran que Beethoven, como compositor, se familiarizó espléndidamente con el sonido y con el alma de estos nuevos instrumentos. Así, estas sonatas constituyen sin duda una novedad no sólo desde el punto de vista temático, formal y armónico sino aún más desde el punto de vista de la acústica y de la "instrumentación" Los compositores que influyeron en las primeras sonatas para piano de Beethoven son los dos maestros vieneses Haydn y Mozart, el alemán del norte Philipp Emanuel Bach, pero sobre todo, Muzio Clementi, un músico que, junto al maestro de Bonn —aunque limitadamente, en el campo de la sonata para piano—, se esforzaba por obtener el grado máximo de la forma y de la expresión espiritual de la época.

También son obras del último período —en Beethoven sería completamente erróneo hablar de un estilo de la vejez— las cinco últimas sonatas para piano, compuestas entre 1817 y 1822. La fuga es ahora acogida en la sonata en una nueva forma, como elemento informador. También es nuevo el sonido y la característica de las sonatas; es un mundo nuevo de tonalidades coloridas y de sonidos velados, que no pueden ser atribuí-

En la página precedente:

1. F. Schimon, Beethoven. *Bonn, Beethovenhaus (Arborio Mella).*

1. Carta de Beethoven. París, B. N. (Snark).

2. El estudio de Beethoven con su piano. Viena, Biblioteca Nacional (Arborio Mella).

3. Martin Tejcek. Beethoven hacia 1823. Zürich, Colección Bodner (Snark).


3

dos a la sordera, sino que son explícitamente deseados. Para Beethoven, ahora ya no hay más un esquema formal. Todas las obras son diferentes en sus planteamientos a grandes líneas, sin dar por ello la impresión de arbitrariedad. Ellas le permitieron echar nuevamente una mirada hacia las profundidades de su vida espiritual: todos los sentimientos, ternuras, exaltaciones íntimas, romanticismo, potencia demoníaca, dolor, tempestad, todo, casi sin excepción, conectado con el motivo esencial, nos habla de ella; ha arribado ahora a una unidad íntima sin precedentes.

Últimos proyectos y composiciones

Después de haber terminado las dos obras gigantescas, la novena sinfonía y la *Missa Solemnis*, Beethoven no reposó, sino que continuó trabajando incansablemente en nuevos esbozos. Trabajaba intensamente en una obertura B-A-C-H y en la décima sinfonía, como nos indican los libros de apuntes conservados. Más tarde dijo que en esta obra hubiera querido realizar la conciliación del mundo moderno con el antiguo, cosa que también había tratado de hacer Goethe en la segunda parte del *Fausto* y nada indica que esta sinfonía debiese ser exclusivamente instrumental. Una misa en do menor sostenido, lo mantuvo tenazmente ocupado y ya estaba en tratativas con los editores. Pensó también en un requiem y un oratorio (se tomaron en consideración *La victoria de la cruz* y otros textos), una música para el *Fausto* —"la cosa más alta para mí y para el arte", está escrito de su puño en un cuaderno de conversaciones— discute ampliamente con Grillparzer el proyecto para la ópera *Melusina* y con Rellstab otros temas operísticos. Los proyectos se enlazaban los unos con los otros. La fantasía trabaja más febrilmente que nunca. Beethoven siente la fuerza que lo impulsa a completar todas estas obras proyectadas, sin saber, sin embargo, si le será concedido el tiempo necesario: "Si yo tuviese la milésima parte de su fuerza y de su resistencia!", escribe en 1826 el joven Grillparzer en el cuaderno de conversaciones. Desde hacía años la salud de Beethoven —después de un período de relativo bienestar, entre 1813 y 1816— había ido empeorando. En 1820, una ictericia es el primer síntoma de una enfermedad del hígado, que finalmente lo llevará a la tumba. En 1825, lo aflige y lo angustia una "inflamación intestinal": "Doctor, cerrad la puerta a la muerte; la nota ayuda a salir de las dificultades" grita al médico en uno de aquellos canones burlones que entonces prefería. Cuando se siente mejor compone el *Canto de agradecimiento de un convaleciente a la divinidad*, en el cuarteto para arcos op. 132.

Los cuartetos para arcos

Aun antes de completar la novena sinfonía habría comenzado a escribir un cuarteto para arcos, y mientras todos los otros proyectos no se cumplieron, en los tres años de vida que le restaban, escribió cinco cuartetos, cinco obras de una enorme importancia y de una gran maestría. Los tres primeros fueron un "trabajo encargado": se los había ordenado el príncipe Galitzin, un joven admirador de San Petersburgo. El hecho de que Beethoven se mantuviera aficionado a este género, demuestra en qué medida correspondía a una exigencia íntima. Si no supiéramos nada de los encargos y de los otros proyectos, se podría pensar que los cuartetos son el epílogo necesario de su vida de compositor. Un epílogo de gran vigor, sin señas de decaimiento de la fuerza creadora, en un grado tal de espiritualización que, como para Juan Sebastián Bach, no se puede concebir algo más sublime.

Actualmente ya no debe maravillarnos que se necesitara tanto tiempo para que los últimos cuartetos (opp. 127, 130, 133, 135) obtuviesen algo más que un admirado respeto porque ellos tienen realmente algo de insólito. Hasta para Tchaikovski este mundo permaneció cerrado: "Hay un tenue resplandor, pero nada más; el resto es el caos, sobre el cual —rodeado de nieblas impenetrables— se cierne el espíritu de este Jehová musical". Y un biógrafo escribe: "Uno de los más iluminados conocedores de la música de Beethoven era su amigo el conde Franz von Brunswick de Pest, que se podría llamar con derecho su alumno. Nuestro estudio de estos cuartetos, realizado en común con sus excelentes colegas, durante dos inviernos enteros, nos había revelado las bellezas armónicas y sobre todo, las técnicas, pero en cuanto al reconocimiento de la necesidad lógica en la conexión de las ideas, el resultado ha sido incierto en todos los casos. El conde de Brunswick, con su agudo telescopio, creía, de tanto en tanto, haber encontrado lo que buscaba, pero de pronto el descubrimiento se desvanecía en la niebla y él volvía a proclamarse un imbécil. Después de algunos años me anunció que había persistido la misma oscuridad sobre algunos puntos como en el momento de nuestra separación, en la primavera de 1829".

Sólo nuestro siglo ha logrado valorar y amar la obra como se lo merece y ha encontrado en el aparente caos de pensamientos, impresiones, sentimientos e imágenes la lógica musical en un centro trascendente, en torno al cual se suceden éstos en un intercambio caleidoscópico. Por algo los últimos cuartetos de Beethoven se han convertido hoy en el punto de partida y de referencia para la creación de la música de cámara moderna.

Si se leen con atención los grandes libros de esbozos, sus inseparables compañeros, es probable que Beethoven aludiese a la *Doncella de Orleans* diciendo: "No puedo venir sin mi bandera". Para la historia y el conocimiento de Beethoven los libros de esbozos tienen el mismo valor que tienen los cuadernos de conversaciones para la vida del maestro. Bajo este aspecto, con respecto a sus predecesores, Beethoven es único en su género. El número de estas anotaciones, libros enteros o páginas sueltas, es enorme. También Mozart ha dejado, evidentemente, esbozos; pero su número, en comparación con los de Beethoven, es irrelevante: hecho éste que se justifica perfectamente por la diversidad de los procesos creativos de los dos maestros. Mozart extraía sus inspiraciones de una rica vena intuitiva, casi inconcebible para nosotros. Beethoven, en cambio, trabajaba lenta e infatigablemente. Los pensamientos le venían como rayos y debía probarlos y la mayoría de las veces cambiarlos, antes de que se lograra la forma definitiva. A esto debe agregarse el hecho de que Beethoven trabajara usualmente sobre varias obras al mismo tiempo, de modo que la memoria no siempre podía seguir el proceso incesante de formación y de corrección en el acto y por tanto, le era necesario fijar por escrito lo que había elaborado.

Durante la composición de las obras principales, la mayor parte del tiempo lo empleaba en el trazado de los esbozos. Se explica así que el músico, en treinta años de infatigable actividad, no haya producido tantas obras como cualquiera de los otros maestros, por ejemplo Haydn o Mozart. Sobre su método de trabajo, Beethoven mismo nos ha dejado interesantes anotaciones: "Yo cambio mucho, rechazo y busco de nuevo hasta que esté satisfecho; pero luego comienza en mi cabeza la elaboración más larga, a lo largo, a lo alto y a lo bajo, porque me doy cuenta de lo que quiero y así la idea fundamental no me abandona más, se eleva, crece y yo siento y veo la imagen desplegarse de lleno ante mi mente en toda su amplitud".

El fin

Durante su juventud, Beethoven había sido señalado muchas veces como el retrato de la salud. Su vida irregular, sus fuertes emociones y su testarudez tuvieron como consecuencia que su fibra, originariamente robusta, se debilitara notablemente con el tiempo. La cirrosis hepática manifestó los primeros síntomas inquietantes en 1821, cuando le escribió al amigo Franz Brentano: "En el verano he sido atacado por la ictericia, que me ha durado hasta fines de agosto". La hidropesía de la que hoy se sabe que es por lo general el síntoma de una enfermedad maligna, denuncia de modo amenazador, después de 1825, el inminente fin del gran enfermo.

A fines de 1826 la enfermedad se desarrolló tan rápidamente que fueron necesarias tres punciones en poco tiempo. Una leve mejoría hizo que el maestro sintiera renacer las esperanzas y quisiera recomenzar a componer.

1

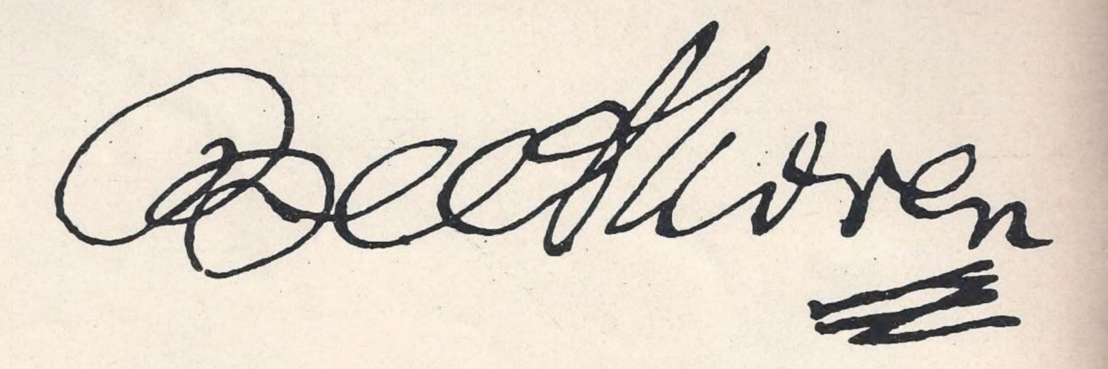


2

En la página precedente :

1. J. Danhauser. Las manos de Ludwig van Beethoven. París, B. N. (Snark).

2. Apuntes de Beethoven (Snark).



1. La firma de Beethoven (Snark).

La décima sinfonía, quizás también un oratorio, *Saul y David*, lo tuvieron ocupado. También su espíritu se había despertado y sentía un intenso deseo de "sus antiquísimos amigos de la Hélade, Plutarco, Homero, Platón y Aristóteles".

Pero todas las curaciones de los médicos no pudieron ya detener la declinación. Sólo en los últimos días el espíritu perdió vigor.

Cuando al fin se aproximó el momento de la muerte, los amigos habían salido para buscarle una digna sepultura. Solamente Hüttenbrenner y la cuñada estaban presentes. Beethoven murió el 26 de marzo de 1827, hacia las seis de la tarde, mientras un temporal acompañado por una tormenta de nieve azotaba a la ciudad. Hüttenbrenner describe estos memorables momentos: "Un rayo iluminó vivamente la habitación del moribundo. A este inesperado fenómeno de la naturaleza Beethoven abrió los ojos, alzó la mano derecha y por muchos segundos miró hacia lo alto con el puño cerrado, con un rostro feroz y amenazante, cual si quisiese decir: ¡Os desafío, potencias enemigas! ¡Fuera de aquí, Dios está conmigo!...

Tenía también la apariencia de querer apostrofar, como un jefe valiente a los soldados vacilantes: ¡Coraje, soldados, adelante, tened confianza en mí, la victoria es vuestra!

Cuando dejó caer la mano sobre el lecho, los ojos se le cerraron. Ni un respiro más, ni un latido más del corazón. El genio del gran músico había huído de este mundo falaz hacia el reino de la verdad!"

Bibliografía

L. van Beethoven, *Sämtliche Briefe*, 5 vol. Berlin-Leipzig 1906/08.
Martin Hürlimann, *Beethoven. Briefe und Gespräche*, Zurich 1946, y *Besuch bei Beethoven*, Zurich 1948.
Anton Würz y Reinhold Schimkat, *L. van Beethoven in Briefen und Lebensdokumenten*, Stutgart 1961.

Obras de contemporáneos:

Franz Wegeler y Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenza 1838, edición aumentada 1845.
Anton Schindler, *Biographie von L. van Beethoven*, Munster 1840.
Alexander Wheelock Thayer, *L. van Beethovens Leben*, 1866/79.
Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870.
Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwazspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Viena 1874.
George Grove, *Beethoven and his Nine Symphonies*, Boston 1896.

Además:

Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, 5 vol., Paris 1928/48 (en español, *Beethoven*, Buenos Aires Hachette).
Jacques G. Proud'homme, *Die Klaviersonaten Beethovens*, Wiesbaden, 1948.
Walter Riezler, *Beethoven*, Zurich 1951 (en esp., *Beethoven*, 2ª ed., Buenos Aires Peuser).
Ludwig Schiedermait, *Der junge Beethoven*, 3ª ed., Bonn 1951.
Lucie Dikenmann-Balmer, *Beethovens Missa Solemnis und ihre geistigen Grundlagen*, Zurich 1952.
Willy Hess, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*, Zurich 1953.
G. Kinsky y B. Halm, *Das Werk Beethovens*, Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen, Munich-Duisburg 1955.
Paul Nettl, *Beethoven und seine Zeit*, Francfort 1958.
Robert Bory, *L. van Beethoven - Sein Leben und sein Werk in Bildern*, Zurich 1960.
Willy Hess, *Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen 1962.
Willi Reich, *Beethoven. Seine geistige Persönlickheit im eigenen Wort*, Zurich 1963.
Robert d'Harcourt, Alfred Kern, Jacques Brenner, André Maurois, Bernard Gavoty, André Jolivet, Hermann Scherchen, Jules Romains, Jean Witold, *Das Genie und seine Welt. Beethoven*, Munich 1963.
Antonio Guardiola, *Beethoven*, Madrid, Hernando.
Havessy, *Vida íntima de Beethoven*, México, Nacional.
E. Herriot, *La vida de Beethoven*, 5ª ed., trad. de Francisco Almela y Vives, Madrid, Aguilar, 1960; *Beethoven*, México, CECSA.
E. Ludwig, *Beethoven*, México, Diana; *Beethoven. Vida de un compositor*, 4ª ed., trad. de F. Ayala, Buenos Aires, Losada, 1960.
R. Rolland, *Vida de Beethoven*, 3ª ed., trad. Juan Ramón Jiménez, Buenos Aires, Losada, 1958.
M. Scott, *Beethoven*, Buenos Aires, Schapire.
M. Steinitzer, *Beethoven* (Breviario 72), México, F.C.E.
J. W. N. Sullivan, *Beethoven. Su desarrollo espiritual*, 2ª ed., Buenos Aires, Sudamericana.
E. Valentín, *Beethoven*, Barcelona, Destino.
C. Rostand, *La música alemana*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
Beethoven, *Pensamiento de Beethoven*, Barcelona, Sintes.

El fascículo Nº 18 de

LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal a través de sus protagonistas

contiene la biografía completa e ilustrada de

Stalin

Llevó a la práctica un gigantesco experimento de economía planificada y detrás de él se movieron millares de pies sangrientos, toda una generación en busca del socialismo.



¡Un momento apasionante de la historia que usted debe conocer!